

قصص

مجلة النقد الأدبي

قضايا الإبداع

الجزء الأول

• المجلد العاشر • العددان الأول والثاني • يوليو ١٩٩١ (أغسطس ١٩٩١)

رقم مسلسل (٣١)



فصول

مجلة النقد الأدبي

قضايا الإبداع

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

• المجلد العاشر • العددان الأول والثاني • يوليو ١٩٩١ (أغسطس ١٩٩١)

١
٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة:

سكيم سرحان

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود

سهير القلماوى

شوقي ضيف

عبد القادر القط

مجدى وهب

مصطفى سويلم

نجيب محفوظ

يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعيد المسيرى

السكرتارية الفنية

عصام بهي

وليد منير

محمد غيث

أحمد مجاهد

أمال صلالح

الإشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات -
مضاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا
وأوروبا - ١٥ دولاراً)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج ٢٠٠٤

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٠١٠ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات تنطق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المتعددين

● الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٠ ريالاً قطرياً - البحرين

٢٠٠٠ فلس - العراق دينار ربيع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ٢٥٠٠

ليرة - الأردن ١٦٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٤٠٠

ليرة - تونس ٤٠٠٠ ملهم - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٦٠

درهماً - اليمن ٤٥ ريال - ليبيا دينار ربيع - الامارات ٢٠ درهم -

سلطنة عمان ٢٠٠٠ بقة - غزة ٢٠٠ سنت

● الأسعار في البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس - نيويورك ١٥٠٠ سنت

الإشتراكات :

الإشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠

قرش ترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية

قضايا الإبداع

- أما قبل رئيس التحرير ٤
- هذا العدد التحرير ٥
- لخصية شياطين الشراء عبد الله سالم الخطاطي ١٢
- والثراء في النقد العربي
- في صلة الشعر بالصحف مبروك المشاي ٢٤
- إلهام الخلق الفني محمد ياسر شريف ٢٧
- من قضايا الإبداع في التراث العربي فهد عكام ٤٧
- الإبداع والخطاب : قراءة في أسوان مجدي أحمد توفيق ٦١
- عبد القاهر الجرجاني وولاته
- إشكالية الإبداع الشعري بين التنظير اليوناني، عبد الفتاح عثمان ٨٢
- والتمثيل العربي والتفكير المعاصر
- العملية الإبداعية من منظور تايولي مسعود مشهور ٩١
- دور الآخر في الإبداع الجمالي وليد منير ١٠٥
- نمو تنظير سمبتيون فريول جيودي غزول ١١٦
- لترجمة الإبداع الشعري
- الإبداع والحضارة شكوى عباد ١٢٦
- أفاق جديدة لتاريخ الأدب
- جدلية الإبداع والوقف النقدي عز الدين إسماعيل ١٣٧

● الواقع الأدبي

● تجربة نقدية

— نحو اجرومية للنس الشعري :

- دراسة في قصيدة جاعلية مسعود مصطوح ١٥١

● مقابلات

— الصورة واللغة والفكرة

في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة

- دمار الأساطير الخضراء مصطفى ماهر ١٦٧

— قراءة لرواية ١٩٥٢

- لجسلي حبة إبراهيم صحت الجزار ١٧٢

● عروض كتب

- النظرية الأدبية المعاصرة تاليف : راسان سيلدن ١٧٨

ترجمة : جابر مصطفى

عروض : محمد بريوي

- الآلية البرمجية تاليف : هشام شرابي ١٨٩

عروض : سوسن ناجي

● وثائق

— تصويص من النقد العربي الحديث

حكايات الشيخ المهدوي

مل من أول مجموعة لمسية

- في أدب الحديث ؟ تسطيل : محمد زكريا عناني ١٩٧

— مجلة الوقائع المصرية

- الكتب العلمية وأخبارها : للشيخ محمد عبده ٢٠٧

— مجلة شرات الفن

- كتب المأثور وأحداث القصصين : للشيخ محمد عبده ٢١٠

— تصويص من النقد العربي الحديث

- جديري الشعر وجديري النقد تاليف : ت. ص. إلهيت ٢١٢

ترجمة : ماهر شليبي فريد

— جمل المائل السمي والمائل الموضوعي

- في النقد الأدبي تاليف : والتر ج. أرنج ٢٢٨

ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين

— شخصية المؤلف في الأدب

- القرن العشرين تاليف : نيكولاي ناسيتاسيف ٢٢٩

ترجمة : بنحسي بر محلة

- This Issue ٣

لما قبل

فلا يكد أحد يمارى في أن الإبداع الفنى كان سابقا على النقد في الوجود ، وأن الممارسة النقدية — على الأقل في صورتها الأولية — كانت أسبق إلى الوجود من وفكرة النقد ذاتها ، فلم تبرز هذه الفكرة إلا بعد أن استفاض على نحو ما ذلك النشاط النقدي العمل ، وبعد أن أصبح بشكل ظاهرة تلتفت النظر إلى تأملها وفهم أبعادها ومزاها في الحياة العقلية للإنسان . وإذا كان البعض يرى أن الكلام قبل التفكير هو شأن الإبداع ، وأن التفكير قبل الكلام هو شأن النقد ، فإن الإنسان في حياته الباكرة كان متكليا (مبدعا) ، ثم صار فيها بعد مفكرا (ناقدا) . وتاريخ الأدب ، وتاريخ النقد — على السواء — يؤكدان هذه الحقيقة .

وتقرير هذه الحقيقة لأعيننا الآن بقدر ما يعيننا مراتب عليها من تصور للعلاقة بين الإبداع والنقد على مدى الزمن وفي الثقافات المختلفة حتى منتصف القرن الحالى تقريبا . لقد استقر التصور طوال هذا الزمن على أن علاقة النقد بالإبداع هي علاقة الخادم بالسيد ؛ فالإبداع له السيادة ، يحكم أنه أول ، والنقد تابع له ، لأنه يأتي تالفا ، ولأنه يشغل أول الأمر وآخره بما يخص سيده (النص الإبداعي) .

على أن النشاط النقدي نفسه — وقد أصبح بشكل في ذاته ظاهرة من ظواهر النشاط العقل للإنسان — كان مدعاة لتأمله والنظر فيه ومراجعته ، بغية فهم أبعاده ومزاها ووظيفته في الحياة . ومن ثم ظهر إلى الوجود ما يسمى نقد النقد . وإذا كان الإبداع الفنى هو الموضوع الذى يشغل النقد نفسه به فإن النقد ذاته قد أصبح الموضوع الذى يشغل نقد النقد نفسه به . ولا كان التابع في العرف العام أقل شأنًا من المتبوع ، أو كان المتبوع أهم من التابع ، فقد استقر في معظم الأذهان تراتبية (هيراكلى) لمصنوفة «الإبداع الفنى — النقد — نقد النقد» ، تجعل للإبداع الفنى القيمة الأعلى ، وللقد قيمة أدنى ، ولنقد النقد القيمة الأدنى . ولن يخالف الشك أحدا من استقر في عقولهم هذا التصور في أن الأحوال الفنية العقلية دائما مقدمة على نقادها . ولن يهزمهم التذليل على صحة هذا التصور ؛ فالشواهد التاريخية أكثر من أن تحصى — خذ — على سبيل المثال — شيكسبير وجوته والمثنى وشوقي وأضرابهم ، ونقاد كل منهم ؛ فسيطل لأهل أولئك القنية التقدم على مكتبته عنها هؤلاء النقاد ، على كثرة ما كتبوا . إن مبدعا فنيا واحدا غير وراه تقاربا بمدى من النقاد في زمانه وبعد زمانه . يأتي نقاد ويلهب نقاد ، والعمل الفنى واحد . إنه هو المثير وهو المحفز للنشاط النقدي لدى الآخرين . وقد ينسخ النقد بعضه بعضا ، ويظل العمل الفنى قائما بذاته ، لا يتغيره التحول ، أو تغير منه الأيام . ولا شك في أن هذه التراتبية إنما قامت على أساس من تصور خاص للعمل الفنى والعمل النقدي ، يفصل بينهما فصلا حاسما ، ويرى فيها لوتين من النشاط العقل متباينين كل التباين . فالأدب — في هذا التصور — هو خلاصة الحكمة الإنسانية ، ودليل القدرة الإبداعية ، في حين يكرس النشاط النقدي من أجل الوصول إلى هذه الحكمة وفهمها ، ومن أجل الكشف عن تجليات تلك القدرة وتفوقها . وهذا التصور هو وليد النزعة الإنسانية ، التى ترى في الفن تميزا عن سائر ألوان النشاط الإنسانى . لا غرو أن ظل هذا التصور مهيمنا على العقول ، ومسليا به على مدى الزمن ، دون أن يكون موضع نظر أو جدال .

ولكن إذا كانت القرون الحولى قرون إبداع فنى في المحل الأول — إذا أخذنا بالظاهرة الغالبة لا المطلقة بطبيعة الحال — فإن الأمر يختلف بالنسبة إلى القرن العشرين ؛ إذ يمكن أن يقال — على التغليب كذلك وليس على الإطلاق — إن هذا القرن هو قرن النقد . وإذا أردنا الدقة قلنا إن النقد قد غلب على النصف الأول من هذا القرن ؛ أما نصف الثانى فقد غلب عليه نقد النقد . وبعبارة أخرى لم يكن للنقد ذلك البروز في الساحة الأدبية في أى عصر مضى مثليا تحقق في النصف الأول من هذا القرن ، ولم يستغنى نقد النقد في الساحة الفكرية في الأزمنة السابقة مثليا استفاض في النصف الثانى من هذا القرن .

ولا يتسع المقام هنا لتفسير هذه الظاهرة ، فضلا عن أن تفسيرها ليس هدفنا الآن . وكل ما بيننا في هذه اللحظة هو رصد التحول الفكرى الذى أحدث في زمننا الراهن عيز أركان تلك التراتبية (الهيراكلى) التقليدية من أجل تفويضها وإقامة تصور بديل يطرح — في صورته المختلفة — التساوى في الأهمية ، ومن ثم في القيمة ، بين ألوان النشاط الثلاثة : الإبداع الفنى ، والنقد ، ونقد النقد . وعلى هذا الأساس يصبح لكتاب «دين الروم» للعقاد مثلاً ، الأهمية نفسها التى لشعر ابن الرومى ، كما يصبح لكتاب «مع المتنبي» لطف حسين الأهمية نفسها التى لشعر المتنبي . ولما كان نقد النقد يصبح لكتاب «المرايا المتجاورة» لجابر عصفور عن كتابات طه حسين القدية الأهمية نفسها التى لهذه الكتابات . أما الصورة الحافدة لذلك البديل فهى التى تغلب تلك التراتبية رأسا على عقب ، وترى أن كتابا مثل كتاب S/Z لرولان بارت عن قصة Sarraïne ربما صار الآن أكثر أهمية من القصة ذاتها ، وأن مقالات بول دى مان عن كبار النقاد المعاصرين التى يضمها كتابه «العلمى والبصيرة» ربما كانت أهم من كتابات هؤلاء النقاد . والأساس الذى يستند إليه ذلك التصور هو أننا ربما أدركنا الحياة من خلال عمل فى النقد أو فى نقد النقد إدراكا أوسع وأعمق من إدراكنا لها من خلال عمل فنى .

رئيس التحرير

● يدل الاهتمام الواسع النطاق في الثقافات الإنسانية المختلفة قديماً وحديثاً بمشكلة الإبداع ، كما تدل الأراء والفلسفات والدراسات العلمية ، النفسية والاجتماعية ، التي اتجهت إلى فحص هذه المشكلة ، فضلاً عن جهود المشتغلين بالفنون على اختلافها ، وبالأدب والنقد الفني والأدبي ، في الإحاطة بها ، وتحديد أبعادها ، وسبر أغوارها – يدل ذلك كله دلالة واضحة على أن الإبداع يمثل إشكالية بالغة الدقيق للكلية . ذلك بأنه على الرغم من الكم الهائل من المعارف التي وُفقت في هذه المجالات في إلقاء الضوء عليها ، وعلى الرغم من الفروض والنظريات التي وضعت على طريق حلها ، مازالت هذه الإشكالية مستعصية على الحل . حقا لقد تقدمت – خلال رحلة الإنسان الطويلة في التأمل في ظاهرة الإبداع – حلول تبدو مريحة من وجه أو آخر ، ولكنها لم تكن قط حلولاً كافية أو نهائية . وقد كان من الممكن – مادام الأمر كذلك – أن يطرح الإنسان جانباً هذه الإشكالية برمتها ، وأن يصرف النظر عنها ، وأن يدخر جهده العقل لكي يستثمره في إنتاج ما هو ممكن التحقق . لكن ظاهراً الأمر على خلاف هذا ، فكلما استعصى الحل أصبح السعي وراءه أكثر إغراء بل إلحاحاً . وبعض الزمن والإشكالية قائمة ، وللحالات لا تكف . وإشكالية الإبداع بهذا المسلك تبدو كما لو كانت قد اكتسبت منذ اللحظة الأولى خاصية جوهرية في موضوعها ، وهو الإبداع نفسه ، هي خاصية التجدد والاستمرارية . فإذا كان الإبداع ضرورة إنسانية حيوية متجددة ومستمرة بلا نهاية ، فكذلك تكون إشكالية الإبداع ؛ فليس من الممكن تجنب النظر فيها ، بل يقتضي الأمر معاودة هذا النظر من حين إلى آخر .

من هنا كان اهتمامنا بتقاربة هذه الإشكالية المستعصية في هذا الجزء من المجلد العاشر من « فصول » ، وفي الجزء التالي له ، رغبة منا في إمتاع التفكير فيها ، وفي مزيد من تدقيق النظر في جوانبها المختلفة .

وشتمل هذا الجزء على إحدى عشرة دراسة ، تتعلق الدراسات الست الأولى منها بمراجعات للفكر التراثي المتصل بإشكالية الإبداع ، على نحو يعكس تطور هذا الفكر ، وتتعلق الدراسات الخمس الأخيرة بجملة من القضايا التي أفرزها العصر الحديث .

● يستهل هذا الجزء بدراسة لعبد الله سالم المطاط تناول « قضية شياطين الشر وأثرها في التمدد العربي » . ويحاول الباحث في هذه الدراسة أن يرصد فكرة الإلهام الشعري عند الأمم القديمة بصفة عامة ، وعند العرب بصفة خاصة ، وأن يلملها ويفسر أبعادها . وهو إذ يفعل هذا يذكر وجوه الشبه الأسطورية فيما يختص بهذا الموضوع في بعض الثقافات القديمة ، الإغريقية والهندية والعربية . وقد سجل الباحث حقيقة أن الإغريق والهنود عدوا الألفة مصدراً لقوى الإلهام ، في حين عد العرب الشياطين مصدراً لهذه القوة ، ونسجوا حولها الحكايات ورووا الأخبار ، فتعددت أسماء شياطين الشرعاء ، وتعددت صورهم على أنحاء معينة . وقد اهتم الباحث بتناول العلاقة بين موضوع شياطين الشر والمفاهيم القديمة التي تبلورت بشكل رمزي عند المصري وابن شهيد والمغذاني وغيرهم . وتابع الباحث تطور هذه القضية في المصور الإسلامية المتقدمة ، فأشار إلى مصدر آخر للإلهام بالشعر عند حسان بن ثابت والمصري والكميت والحيمري ، يتمثل في الملائكة ، معللاً ما كان لهذه النظرة الجديدة من تأثير على الثقافة العربية . ومن الطريف ما يلاحظه الباحث من أن أثر هذه التصورات لم يقتصر على النظر في مصدر الشعر وحده ، بل امتد إلى فن الرسالة وفن المقامة كذلك . ومن ثم فقد حاول الباحث تحليل هذا الأثر في مجال هذين الفنين .

ويختصم الباحث أخيراً إلى تصور عام لمفهوم شياطين الشعراء من حيث تنوع المواقف الإدراكية والغايات الطارئة عبر المصور، ويشكل عندها من العلاقات الممكنة للنظر إلى المفهوم من زوايا متعددة .

● ومن هذه التصورات المتعلقة بقوى خارجية تكون مصدراً للإلهام الأدبي، يتغل بنا مبروك المناعي إلى أفق مغارب من التصورات في دراسته التي تحمل عنوان « في صلة الشعر بالسحر » . وفي هذه الدراسة محاولة للاقترب من سر الشعر - كما يقول الباحث - تيمم شطر المجال الشعري العربي، وتتعلق من افتراضين اثنين يحاول تحقيقهما في دراسته هذه : افتراض تاريخي، مؤداه أن الشعر قد يكون منجذباً من السحر ونابغاً منه ، وافتراض أونطولوجي ، إجماله أن الصلة بين الشعر والسحر قد تكون قائمة في طبيعة العاملين .

يقول المناعي إن ما قاده إلى هذا البحث هو أن قراءة النص الشعري والنص التقني الجديدين تقف بالشعر على اعتبار السحر ، وأن قراءة النص الأنتولوجي والنص الأنتروبولوجي الجديدين تصل بالسحر إلى نجوم الشعر ، وهذا ما دعه إلى أن يخطو بين هذا وذلك خطوة .

وهو في هذه الخطوة - الواسعة - يحرص على أن يدرس العلاقة بين الشعر والسحر من جهات متعددة بما هما ممارسة ، ومن جهة تصور اللغة لها ، وتأثيرها في متلقيها ، ووجوه من التشبيه بينها ، فكل منها يترد إلى ثنائية ما (الخير والشر ، المذبح والدم . . إلخ .) ، وكل منها يترد إلى الحركة والكلمة معاً . وأهم جامع بين الشعر والسحر بما هما كلمة ، أن الكلمة فيها مما هي محل اعتقاد مقدرة سحرية خالقة . وهما يلتقيان كذلك في التصور العربي القديم في منابع الموهبة ومصادر الإلهام ، كما يلتقيان فيها بسبق كليهما من استعداد وتميز ، وفي الأهداف والغايات . ويلتقى الشعر ببعض مبادئ السحر الأساسية ، التي يأتي في مقدمتها مبداء المشابهة ، الذي يقضي بأن الأشياء تدعو نظائرها ، وبأن الجزء يجذب الكل . وهما يتفقان أيضاً في صفة الكلام الموزون الموقع ، الخاصص تتوزع موسيقى محد .

ثم إن اللغة في الشعر وفي السحر على السواء لغة مجازية ورمزية . وهما هنا يقع التقاطع الأونطولوجي بين الشعر والشعر - على ما يوضح المناعي في نهاية دراسته ، التي يعدنا في خاتمتها بأن يكون له في الموضوع فضل قول في قادم الأيام .

● وفي هذا الانحياز نفسه تأل دراسة محمد ياسر شرف « إلهام الخلق الفني » ، فهو في هذه الدراسة يتناول جانباً واحداً من جوانب قضية الإبداع الفني هو جانب « الإلهام » ، وذلك انطلاقاً من تصورات التراث الإنسان وتحليل بعض مفاهيمه فيما يتصل بهذه القضية . ولكن لما كانت قضية الإلهام قد ظلت تشغل حيزاً من الفكر الحديث فقد تابع الباحث ما طرأ من تطور في النظر إلى هذه القضية .

يرصد الباحث ما يسببه بداعة « الأصول التأسيسية » في التاريخ البشري ، تلك الأصول التي تجعل من الفنان ساحراً في المقام الأول . ومن ثم عاد الباحث إلى الإغريق والرومان ، عللاً النظرية الأفلاطونية ، ومنتهاها منها إلى تحليل المنهج ابن عربي ، ثم تحليل النظرة السيئوية (نسبة إلى ابن سينا) ، ومستقلاً بعد ذلك إلى الاتجاهات الحديثة عند ديلاكروا وفليكس كلاي وبالدوين وديكاروت وبرجسون ووارين واللو . ومن جهة أخرى يتناول الباحث كذلك آراء من يرفضون مفهوم الإلهام ، مثل إدجار آلن بو ، الذي يؤكد دور الشعور والوعي تأكيداً كلياً .

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الدراسات النفسية العلمية التي اهتمت بموضوع الإلهام ، عارضاً لجهود عدد من العلماء في هذا المجال ، أمثال جالتون وجيهلرود ويليخايف وفرويد ويونج .

وأخيراً يقدم الباحث اقتراحاً تأصيلياً يخلص من خلاله إلى مفهومه الخاص لعملية الإلهام بوصفها آلية دفاعية تحدث تحت رقابة الشعور على المختزنات العسية . ويعرف الباحث الإلهام بما هو موقف دفاعي فنجائي فعال ورميحي وابتكاري ، تؤكد الذات نفسها من خلاله ، وتستغل من السلب إلى الإيجاب ، ومن الرغبة إلى الفعل .

● ثم ينتقل بنا هذا بحث حكيم في دراسته التي تحمل عنوان : « من قضايا الإبداع في التراث العربي » ، دراسة مقارنة « إلى بحث العلاقة بين ظاهرة الإبداع في الحضارة العربية (مرصودة في حركة البديع في الشعر العربي إبان ظهوره في حقبة معينة هي العصر العباسي الأول) ، والقيم الحضارية العربية الأصيلة ، التي رافقت الشعوب العربية في مسارها التاريخي معها تغيرت أحوال الثقافة بتغير أطوارها أو بقلتها بغيرها من الثقافات .

يقول عكام إنه لما كانت أمنا العربية تمشي اليوم أزمة حضارية وثقافية ، وتنتش عن سبيل للخلاص ، متفرعة برجاء يتوره شيء من اليأس ، فأخرى بالمفكر أن يعود يتأمله إلى ماضينا ليستكشف هذه القيم الأصيلية التي تميز شخصيتنا ، وإلى تاريخنا ، ليرى كيف تفاعلت هذه القيم مع الزمان من الثقافة الجديدة الوافدة ، فالتاحت لنا من قبل مكاننا مرموقا في الحضارة الإنسانية ، وأسعفتنا في إنشاء تلك الملحمة الإسلامية الفذة - على ما يتحدث الغربيون أنفسهم .

ويرى عكام أن عقيدة الإسلام تكمن في أنه لم يقمع هذه القيم ، بل حاول تعديلها بما يحقق مصلحة الجماعة الإسلامية وتفتحها وازدهارها . ويجعل عكام هذه القيم في أربع : هي النزوع إلى المغامرة والاستكشاف ؛ والنزوع من الملحق المحلود إلى الروحي المطلق ؛ والغفور من العبودية وتخشى الحرية ؛ والافتتان ببجالية الشكل .

وعلى مدى دراسته هذه ، يقيم عهد عكام الدليل على أن المؤثرات الخارجية التي وفدت على الحضارة الإسلامية لا تكفى وحدها لتعمل ظهور حركة البديع في الشعر العربي ، وأنه لابد من أخذ هذه القيم بعين التقدير ورسد تفاعلها (لاسيا القيمة الأخيرة : الافتتان ببجالية الشكل) مع الظروف المحيطة في حركة دينامية نامية . ويشخص الباحث هذه التفاعلات في ثلاثة نطاقات قيمة وثقافية : هي تعبد العربي بالشكل ؛ وتمزق المبدع العربي بين الواقع والمثل الإسلامي الأعل ؛ ثم أثر المجلوب الأجنبي الفارسي والإغريقي ، وأثر الانبعاث الإقليمي في الشعراء المحدثين ، وصلتهم - أخيراً - بفنون التصوير والموسيقى والغناء .

وعلى أساس من تلك القيم ، وفي ضوء هذه التفاعلات ، يمكن فهم « البديع » في الشعر العربي بوصفه تجلدا لعملية « الإبداع » الشعري .

● وإذا كان عكام يميل في فهم ظاهرة « البديع » إلى جملة من القيم العربية الإسلامية ، وإلى مناخ ثقافي عام ، فإن جهدى أحمد توفيق في دراسة عن « الإبداع والحطاب » من خلال مشروع عبد القاهر الجرجاني ، الناقد العربي القديم والقد ، يحاول استقراء الوجهة الإيديولوجية المستخفى وراء هذا المشروع فيما يتعلق منه بإشكالية الإبداع .

يرى الباحث أنه لما يزل في كتاب عبد القاهر « دلائل الإحجاز » و « أسرار البلاغة » مجال فسيح للنظر ، لم يكن عليه الضوء بعد ، وأن الكتابين نتاج مشترك لجهد النقد القديم كلها ، وإن نفرد الجرجاني وتقي بطروحاته الخاصة في النظم .

ويلجأ الباحث - لكي يدخل إلى عالم عبد القاهر - إلى تحليل الحطاب ، بوصفه عملية اتصال معقدة ، عبر إجرامين مهذبان لغيرين من التحليل : أحدهما يمثل في رصد مادة الإبداع ، بما هي مادة لغوية تنشط في خطاب عبد القاهر ، والآخر في الوقوف على تصور عبد القاهر لهذا النشاط المعقد ، المتبادل بين الذات والنص ، التي نسميها القوة الإبداعية .

ويبدأ الباحث برصد مادة (بدع) في الكتابين معاً فيجد أنها وردت فيها ثلاثاً وثلاثين مرة ، موزعة على أربعة وعشرين موضعاً ، تزول إلى ثلاث دلالات أساسية : أولاًها الدلالة العرفية ، التي تحملها العلامة في ثرائها الدلالي التي تعارف عليه مجتمع المتكلمين ، والتي تضم هي نفسها أربع دلالات فرعية ، يسميها : الإبداع المستحدث ، والإبداع المستغرب ، والإبداع المعجز ، ثم الإبداع المستنكر . وثانيها دلالة ذهنية ، اصطلاحية ، بدأها ابن المعتز وهو يرصد « أصباغ الشعر » أوفنونه التي عاينها في شعر المحدثين . أما ثالثة الدلالات فهي ما يسميه بالإبداع المنع ، الذي يستخدم في وصفه كلمات تقوم مقام القناع لادة (بدع) ، ويخصى منها : بيتي ، عجمد ، أحدث ، الوضع ، الاختراع ، يأتي ، القائل ، مستأنف .

أما حركة الإبداع بوصفه نشاطاً من الذات يمدد صياغة الحطاب عبر نتاجه (النص) ، فيرى الباحث أنها تبدأ عند عبد القاهر من العقل ، وتنتج إلى النفس ، ثم إلى الألفاظ ، عبر فكرة « الترتيب » التي يلح عليها ، ذلك الترتيب الذي يأتي به الكلم « على طريقة معلومة » و « على صورة من التأليف مخصصة » . ومع الترتيب تتعاون كلمات النظم ، والتعليق ، والبناء ، على إيضاح سهات الكلام التي تتأمل أنشاق المعنى داخل النفس .

ويقف الكاتب عند ما يسميه عبد القاهر بـ «معاني النحو» و «معنى المعنى» ، ثم عند مفهوم النفس والعقل عنده ، وعند «رمز المقد» ، الذي يشير إلى الجدل بين ترتيب الكلام وقيمته في وقت واحد . ويرتبط بذلك كله - في تصور الشاعر - رموز الفحولة ، والفروسية ، والسباحة ، والفروس ، ويرتبط به - في تصور الكلام - الجواهر - ومنها الشف و الخاتم - والمذاري .

وإذا كان عبد القاهر يحاور بكتابه - على المستوى العلمي - مجموعة من النقاد والبلاغيين واللغويين ، سواء في تناولهم لشككة اللفظ والمعنى ، أو لمشكلة الإلهام في الشعر ، أو مشكلة نمايز الشعراء ، فإنه - في الوقت نفسه - يجعل من «العلمي» قناعاً يخفي «الأيديولوجي» ، سواء في جوابه على القاضي عبد الجبار ، أو في حوار غير المعلن مع آراء الأشاعرة - وكان منهم - والمعتزلة ، والجاحظ ، والחסوية من المعتزلة وأهل السنة . . حتى يدخلوا الحوار الثقافي نوعاً من التأويل العقل لانتلجنسيا متميزة ، يروم إعادة تنظيم الدلالات في نسقه الخاص ، ثم ينصب بفعالياته على العوام ، سعيًا إلى اقتيادهم نحو العالم الجديد ، الذي تصل إليه الذات حين تنجح في السيطرة على عالمها ، وإعادة تنظيمه على مقتضى العقل .

● وفي عقب هذه المجموعة من الدراسات تأتي دراسة «إشكالية الإبداع الشعري» ، بين التطوير اليوناني ، والتأصيل العربي والتفسير المعاصر ، لمبدأ الفتح حين تكون ختاماً لتلك المقاربات التي تملكت أساساً بالتراث الإنسان بعامة والعرب بخاصة ، وجسراً بين الماضي البعيد والماضي القريب والحاضر المعاصر .

يبدأ الباحث بالوقوف على ما يكتنف عملية الإبداع من غموض ، فيرجعه إلى ارتباطه بمشكلة السلوك الفردي للإنسان ، وإلى انبثاقه عن قوى عدة داخل العالم النفسي للمبدع وخارجيه ، وكلها مسائل ذات طبيعة غامضة ، لم تتضح فيها الرؤية ، ولم تقل فيها الكلمة الأخيرة بعد .

وقد بدأ التفكير في قضية الإبداع الفني مع بداية التأصيل لنظريات الفن بعامة والشعر بخاصة في التراث اليوناني . وعلى حين كان أفلاطون ينظر إلى الشعر - في إطار فلسفته العامة في المعرفة - على أنه إلهام يهب على الشاعر في حالة من اللاوعي ، وأن دور الشاعر يقتصر على مجرد أنه وسيط ينقل ما تلقاه عليه الآلهة ، كان أرسطو ينظر إليه على أنه بناء فني يتم في حالة من الوعي الدائم ، والجهد الإرادي العقل ، فالشاعر - عنده - صانع يمتلك القدرة على الخلق والابتكار . ومبدأ المفهوم الأخير هو الذي توارثه الرومان في نظريتهم على فن الشعر .

وقد شهد النقد العربي القديم للوقت نفسه الذي وقفه اليونان ، فظهر عندهم مصطلح الإلهام ومحاولة إرجاع مصادر الشعر إلى قوى خفية ، هي شياطين الشعراء ، التي تغني بها الشعراء ، وعياً منهم بخطورة الصناعة الشعرية وعظمة مصدرها ، وامتياز الشاعر بصفات خاصة تؤهله للتعبير الشعري المميز . كذلك فقد ظهر عندهم مصطلح «الصناعة» ، الذي يربط الشعر بالصناعة من ناحية المادة والصورة ، وكيفية الإبداع ، والتشكيل الفني ، لكنه يميزها عن غيرها من الصناعات من حيث هي استجابة لمعامل نفسية داخلية . وكذلك تحدثوا عن أثر الزمان والمكان في الشعر ، وعن بواعث المختلفة بوعن ضرورة حشد الطاقات البدنية ، الناتجة من لياقة نفسية خاصة ، تميز المبدع عن غيره من الناس .

ويقف الباحث عند موقف ناقلين قديمين ، تغلب على أحدهما النزعة التعليمية والتصنيعية ، ويستقي فكره من مصادر عربية خالصة ، هو ابن طباطبا الملوي ، من نفاذ القرن الرابع الهجري ، والآخر واحد من نفاذ القرن السادس ، سترقد مداته من متابع يونانية ، هو حازم القرطاجني ، الذي يرى أن الإبداع وليد حركات النفس الداخلية ، ومهيات البيئة الخارجية ، ثم المهارة التي تتولى عملية الترتيب والتنسيق والتأليف بين عناصر الصناعة من لفظ ومعنى .

ثم يرجع الباحث على المدارس النقدية الحديثة ، من كلاسيكية ورومانسية وموضوعية ورمزية ، في محاولتها تأكيد الجهد الإرادي العقل ، والمهارة الفنية العالية ، والمعاملة المستمرة التشكيل ، في شرح عملية الإبداع . وبعد هذا يقف الباحث على الدراسات النفسية فيجد أصحابها قد انقسموا إلى اتجاهين : فمن قائلين بالتلقائية ، وقائلين بالإرادية ، حتى يتمكن القول إن النقاد العرب القدماء كانت لهم نظرية أصيلة في الإبداع الفني ، تقوم على أن إبداع الشعر عملية إرادية تعتمد على الوعي الدائم ، والمعاملة المستمرة ، واللياقة النفسية العالية ، وأنها وليدة تفاعل خلقي بين كثير من القوى الفاعلة داخل نفس الإنسان .

● وهنا تبدأ مجموعة الدراسات التي ابتعدت - نسبياً - عن البحث في المصادر ، وانجذبت إلى معالجة الإشكالية من منظور خاص ، أو معالجة بعض قضاياها الفرعية المهمة كذلك . وتبدأ هذه الدراسات بدراسة لسحر مشهور تحت عنوان « العملية الإبداعية من منظور تأويلي » . وتدور هذه الدراسة حول تعريف العملية الإبداعية من منظور النقد الاجتماعي الأدبي ، ولكنها لا تحاول أن تعطي تفسيراً محدداً لمفهوم العملية الإبداعية ، ولا تحاول أن تقدم نظرية لشكل العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجتمع ، بل تحاول أن تقترب من مفهوم السلوك الإبداعي من منطلق تأويل عام ، يتعامل مع النظريات المختلفة في تفسير الظواهر بكثير من الحذر ، ولكن بقدر كبير من التفهم .

ومن ثم تتناول الباحثة مشكلة تأليه النظريات الفكرية المتوارثة ، التي يتداولها كثير من الباحثين والمفكرين - في مختلف ميادين الفكر الإنساني - بنوع من القدسية أو التسليم المسبق ، كأنها قد جاءت من عالم فوق لا يخضع لقانون النسبية التاريخية .

فالاتجاهات الفكرية العريضة السائدة في مجال علم الاجتماع الأدبي الناقية تميل نحو استخدام تلك الصيغ والقوالب الفكرية المسبقة ، التي تحكم التفاعل بين النص الأدبي والمجتمع ، وكان العملية الإبداعية هي « لقط سلوكي » واحد ومتكرر ، يستلزم أن يمر بالمرحلة الانتقالية أو التكوينية نفسها . وفي هذا المجال الحديث نسبياً يهيمن مهيمنة شبه مطلقة المدرسة الماركسية ، على نحو يجعل من الحكم على العمل الإبداعي والعملية الإبداعية « رؤية مسبقة » تتسبب على جميع الأعمال الأدبية التي ظهرت (والتي لم تظهر أيضاً) . وتناقش الباحثة هذه التوجهات وترى أن العمل الأدبي مجموعة من اللحظات الإبداعية الفريدة ، التي لا تقبل للتنميط الفكري ، ومن ثم لا يصبح لأي منهج فكري أبديولوجي - مهما كان « علمياً » أو موضوعياً - أن يصدر أحكاماً نهائية مسبقة فيما يخص النشاط الإبداعي في مختلف مجالات الفكر الإنساني .

وتقدم الباحثة نقداً عاماً للمنهج الأيديولوجي الشعاري في دراسته للعلاقة بين النص الأدبي والمجتمع ، مع تركيز على نقد المدرسة الماركسية ، ثم تدرس المشكلة نفسها في نطاق تحليل العملية الإبداعية ، ثم تعرض - أخيراً - للمنهج التأويلي الفلسفي من خلال بعض أفكار هابجر وجادامر .

● وبعيداً كذلك عن البحث في المصادر ، وامتداداً - على نحو ما - للمنتظر التأويلي ، تأتي دراسة وليد مبر من « دور الآخر في الإبداع الجمالي » لتغير من التصور السائد لدى كثيرين لعملية الإبداع على أنها نشاط فردي محض . ذلك بأن الإبداع الجمالي عنده ليس فعلاً معزولاً تهبط به ذات المبدع وحدها ، بل هو فعل مشترك ، يتأسس على الجدل والحوار بين قطبين : الأنا والآخر .

ويعاود الباحث - من خلال رصد عملية الجدل والحوار - أن يضع يده على أبعاد العملية الإبداعية في هذا المستوى من التفاعل الثنائي . وهو إذ يفعل ذلك فإنه يقصد إلى تحليل الإبداع الجمالي بوصفه أكثر ما يلعب فيه الآخر دوراً خطيراً ، يسهم في كيفية الإنتاج وفي تشكيل الدلالة على حد سواء .

وتتناول الباحثة عدداً من أنماط وجود الآخر بالتأمل والتأويل : الآخر بوصفه موضوعاً لواقعة ، والآخر بوصفه فوجياً ، والآخر بوصفه « أنا » داخل الأنا . كما لا يفوته أن يتناول الآخر بوصفه متلقياً يشارك في إعادة إنتاج القراءة . وهكذا يتدرج الفهم والتفسير على ثلاثة مستويات : المستوى الإبداعي ، والمستوى الفلسفي ، والمستوى النصي . وتتداخل هذه المستويات جميعاً في فاعليتها الأخيرة لترسم صورة الآخر تفصيلاً بالنسبة إلى الأنا المبدعة .

والآخر - فيما يرى الباحث - هو الجزء الشاغر من وجودي بقدر ما أمثل الجزء الشاغر من وجوده . وهو - بمعنى من المعاني - ذلك الذي يكتبني لكتبه . ومن ثم فإن صاحب الخطاب الجمالي هو الواحد المتكفي في قراراته . وتأسيساً على ذلك فإن أمثلة الإبداع كالة (الشعر والرسم والموسيقى والقص والرقص والتشغيل والحكي الشعبي . . الخ) تكشف عند تحليل ميكانيزماتها عن دور الآخر دوراً بما هو تناقض مع دور الأنا ، رؤية وتشكيلاً . لذلك فإن تناقض الدورات لا يقل أبداً في أهميته عن تناقض التصووس نفسها ، حيث يلعب الوعي واللاداعي كلاهما دوراً بادعاً في تقديم الحقيقة بوصفها مفارقة تقوم على التلايف المختلف أو اختلاف المؤلف .

● ثم تأتي دراسة فريال جيوري غزول تحت عنوان : « نحو تنظير سيميوطي لترجمة الإبداع الشعري » تعرض لقضية الجدل بين النص الإبداعي ونص الترجمة .

تذهب الباحثة إلى أن الترجمة قديمة قدم التباين الإنساني ، وأن القدماء عكفوا عليها كثيراً ، ومع ذلك فإنهم لم يهتموا بالتفسير لغوية الترجمة ، وظل وعيهم بفلسفتها محصوراً في شكل انطباعات يكتبها الناقل مدخلاً لترجمته . ولم يبدأ البحث النظري إلا بعد انتشار المذهب الإنساني ، وإدخال ميج الدراسات المقارنة في العلوم الإنسانية ، والثورة التي حدثت في الدراسات اللغوية ، وجعلت من « الألسنية » علماً رائداً وعمومياً .

ولا تتضح إشكالية الترجمة الأدبية - في رأي الباحثة - اتضاحها في ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى إلا نمت إليها بصلة قرب . ومن الرغم من جهود الدارسين في هذا الحقل ، فإن دراساتهم - على أهميتها - لم تستطع أفق السيميوطيقا (علم العلامات) أو السيميائية ، كما يسمى أحياناً ، ذلك العلم الذي يجمع بين حقول اللغويات والثقافات والفنون وأصاليب التوصيل .

وللشعر بُعدان : لغوي وفني ، وترجمة الشعر تحتاج إلى معرفتها معرفة تشريحية ، تبين خصوصية كل بعد منها ، وتوضح أوجه التشابه والاختلاف بين نشاطيهما . كما أن الشعر حميمي وخاص ، من جهة ، ومشاع وجماعي من جهة أخرى . ومن ثم فهو بذرة تتقاطع فيها جوانب مختلفة ، وتتلازم فيها مستويات دلالية متعددة . ففي الشعر رسالة إخبارية (تقريرية أو انفعالية ، عاطفية أو ذهنية) ، وفيه صور بيانية تشكل جسد القصيدة ، وفيه موسيقى الألفاظ ، وفيه مبرارة تشكيل القصيدة على الصفحة الشعرية ، وفيه بنية متوارية تحدد تقاطع هذه المستويات ونفاصلها ، من توافق وتكامل ، أو تعارض وتقابل ، في توتر خلاق . وقد تعاملت السيميوطيقا - مع أنها مازالت في مرحلة التكوين - مع هذه الأوجه المختلفة ، فقد تعاملت مع العلامة في التحليل النصي ، كما تعاملت معها في الفن والثقافة .

إن ما ينبغي أن يفتح بين المترجم من « إبداع » لا يعني أن يطلق لشاعريته اللعنان ، بل - الأخرى - أن يجعلها في خدمة « روح » القصيدة المترجمة - وهياً وتوصيلاً - فيقوم بدوره في إثراء اللغة المنقول إليها ، وفي تنشيط قدراتها على احتضان الجديد والتفاعل معه .

وتم تصنيف ثلاثي لأساليب الترجمة : الأسلوب التفسيري ، والأسلوب التلخيصي ، والأسلوب الوزلي . وقد ميز جاكوبسون بين أنماط ثلاثة من النقل : النقل في اللغة نفسها ، والنقل بين اللغات ، والنقل بين الأناسك السيميوطيقية المختلفة (كنقل المنطوق إلى إشارات أو أصوات) . والشعر يتميز بانطوائه على أكثر من مستوى سيميوطيقي ، فهو لغة وموسيقى وتشكيل وبنية تقاطع هذه المستويات . وقد صف الفيلسوف السيميوطيقي شارلز سوندرز بيرس العلامات على أساس ما تنوب عنه : « علامة ترتبط بموضوعها بأواصر التشابه » هي « الدخانية » (كالتخريطة في ارتباطها بالوطن) ، والعلامة الاستدعاء أو النتيجة « المؤشر » (الدخان والناثر) ، ثم العلامة « الرمز » التي تواضعت عليها جماعة لغوية ما (ككلمة « طفل » في دلالاتها على الصغير) . هذا التقسيم يوجهنا نحو التمييز بين دلالات نابعة من مماثلية وسببية ، أي دلالات نابعة عما هو إنساني ومشترك ، وأخرى نابعة من تواطؤ عرقي يقتصر على جماعة ثقافية ولا يهاوئها : مع عدم الخلط بين « الرمز » بال مفهوم البيروني والرمز المستخدم في النقد الأدبي .

وانطلاقاً من هذا يمكن أن نكتشف في بعض القصائد موسيقى عماكية لنشاط ما ، ويعلم المترجم إلى استحضر النشاط ذاته إيقاعياً في اللغة المستهدفة ، أو نحدد دلالة عنصر ما ومستوى ما في شبكة العلاقات التي تنظم النص ، حيث الكلمة في الشعر ليست دالة ، وحسب ، بل مدلول مرجعي ، بل قبضتها في ارتباطها العضوي ، عبر دلالاتها الضمنية والصوتية والتناسية ، بالكلمات الأخرى في القصيدة .

● ومن معضلة ترجمة الإبداع تنتقل إلى دراسة شكوى عياد عن « الإبداع والحضارة : آفاق جديدة لتاريخ الأدب » . وهي دراسة تستعيد الجهود التي بذلت في الفكر الغربي منذ القرن التاسع عشر لتحديد أبعاد هذا الحقل المعرفي ، وكيف خضع هذا التحديد لتيارات الفكر المختلفة التي سادت في ذلك القرن . وهوذا يعرض لهذه الجهود بالتفصيل في ضوء تلك التيارات الفكرية ، يكشف عما شابها من قصور ، على الرغم من نزعتها العلمية الصارمة ، أو ربما ينسب هذه « اللوحة » . لقد قدم إلينا القرن التاسع عشر - كما يقول الباحث - « تاريخ أدب مركب من عناصر متعددة : من الفكرة القومية ، ومن وحدة الثقافة ، ومن تأكيد الفردية ، ومن المذهب الوضعي ، ومن المنهج التاريخي . ولم يكن هذا المركب مؤلفاً دائماً » . ومن أجل هذا مست الحاجة في القرن العشرين إلى معاداة النظر في تاريخ الأدب ، وأصبحت الحاجة ماسة اليوم لإعادة تشكيله من الأساس .

عل أن تاريخ الأدب له « تاريخ » سابق على تاريخه « العلمي » في القرن التاسع عشر ، حتى كان هذا التاريخ - من منظور الباحث - مصاحب لوجود الإنسان نفسه . وهنا يأتي السؤال الذي يطرح الباحث من خلاله رؤيته الخاصة :

ماذا يعني تاريخ الأدب إن لم يكن معناه الذاكرة الحضارية للإنسان ؟ فهكذا كان في أبسط صوره ، وهكذا يمكن أن يكون حتى عندما تسقط عنه كل دروعه التي أراد أن يمشي بها بين فيالق العلم الحديث . وللقصود بالذاكرة الحضارية ــ كما يحدده الباحث ــ هو المتجارب المترابكة في الكيان النفسي للإنسان ، التي تمثل موقفاً من الوجود يشترك فيه الوجودان والإدراك والإرادة .

وهل هذا الأساس أصبح تاريخ الأدب اليوم مطالباً ــ فيما ينتهي إليه الباحث ــ بأن يحلو ذاكرة البشرية منذ فجر التاريخ إلى اللحظة الحاضرة ، ومدارها الكلمة المبدعة ، التي عبرت عنها الآية الأولى في إنجيل يوحنا « في البدء كانت الكلمة » ، وقوله تعالى في قرآنه المجيد : « إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون . . » . فالكلمة المبدعة هي أول الوجود وأول الحضارة ، وبها نطق الساحر والكاهن قبل أن ينزل وحى السماء . والإنسان اليوم مطالب بأن يسترجع تاريخ اللغة المبدعة في بناء الحضارة ، ليكشف عن طاقاتها الفاعلة فيحسن استخدامها . وعندئذ يلتقي الإبداع بتاريخ الإبداع ، كما يلتقي الإبداع الفرعي بالإبداع الجاهلي ، وإبداع المنشئ بإبداع المتلقي ، في مبدأ إنسان واحد ، ولا يعود من الممكن أن نتحدث عن الإبداع والتقد وتاريخ الأدب كما لو كانت أشياء متنافرة أو متعارضة .

● ونقف أخيراً مع هز الدين إسمايل في دراسته « جدلية الإبداع والموقف النقدي » . وهي دراسة تهذب إلى تأكيد ضرورة أن تكون دراستنا الإشكالية الإبداع موصولة ببحثنا عن الحقيقة الفنية ، لا على المستوى التجريدي ، بل في السياق التاريخي للأدب والفن بعمامة ، وفي سياق تطور أشكال التفكير الفني والأساق الفنية المتتابعة . عندئذ يتكشف لنا أن الإبداع لا يتحقق إلا عندما تصطدم فاعلية المبدع بفاعلية الواقع ، وأن جوهر عمل المبدع إنما يقوم على الجدل مع واقعه ، على الاتصال به والانفصال عنه في وقت واحد ، استشرافاً لواقع آخر ومستقبل مختلف . على أن هذا الجدل بين المبدع والواقع لا يقتصر على الحاضر ، بل يمر معه الجدل مع الماضي كذلك . وإذا كان كل عمل إبداعي ما يلبث أن يصبح ماضياً (أي يتدرج على نحو ما في التراث) فإن المبدع يكون كذلك ــ وبصفة دائمة ــ في جدل مع إبداعه السابق ، أي مع نفسه ؛ وهو لذلك لا يكرر نفسه ، أو هكذا ينبغي أن يكون . والمحصائل التي فيها الدارسون لشخصية المبدع تؤكد ــ في استخلاص الباحث ــ أنه يتمتع بجدلية الجدلية من الطراز الأول .

هذا فيما يتعلق بالمبدع . أما الإبداع نفسه فقد صار مفهوماً مراوفاً ، نتيجة لاستخدامه في مجالات معرفية وحسية متباعدة ، وعلى مستويات مختلفة (من الإبداع العلمي إلى الإبداع في تنسيق الزهور) ، ونتيجة للخلط بين الإبداع بما هو نتاج مادي والإبداع بما هو عملية صنع ، أو بما هو طاقة فاعلة . ومن جهة أخرى فإن نتاج العملية الإبداعية يفهم حينئذ أنه نتاج لضرورات ولديها ظروف سابقة ، أو ظروف لها وظائفها الغائية ، وحينئذ يفهم على أنه طارئ ومفاجئ وثمرة للتلقائية وغير مسبوقة بشيء . وأخيراً فإن كلمة الإبداع تنطوي في بعض استخداماتها على حكم بالقيمة .

وأمام هذه المراوغة الواسعة النطاق يحاول الباحث أن يحصر مشكلة الإبداع في الكيفيات المتعلقة بعملية الإبداع (يعني ما يطلق عليه « ديناميات الإبداع ») ، وبالكيفيات المتعلقة بمجمل الشكل المميز للعمل الإبداعي ، أي بجاليات العمل الفني . وعندئذ يطرح السؤال نفسه : هل تتعلق جاليات العمل الفني بديناميات الإبداع ، بحيث يكون إدراكنا لهذه الجاليات أدق وأوثق حين نربطها بمصدرها في النشاط الإبداعي لدى المبدع ؟ أم أن هذه الجاليات تقوم بذاتها ، وفقاً لمنطق خاص بها ، يميز عن النشاط الإبداعي الذي أنتجها ؟ وأمام هذا السؤال ينقسم الموقف النقدي والممارسة النقدية .

والدراسة بعد هذا تنضبط هذه الممارسة النقدية وفقاً لاستراتيجيتين مختلفتين ، الأولى هي تلك الاستراتيجية التقليدية ، والأخرى هي استراتيجية الحداثة . وقد عرضت الدراسة تفصيلاً لأبعاد هاتين الاستراتيجيتين ، وأبرزت جوانب الإيجاب والسلب في كل منها ، منتهية إلى أن الخيار بينهما قد أصبح ــ بذلك ــ ميسوراً ، إذا نحن سلمنا بأن الإبداع جدل مع الواقع والتاريخ ، وأن النقد هو كذلك جدل مع هذا الإبداع بما هو حامل لأهداف المبدع ، وقابل ــ من ثم ــ للفهم والتفسير .

التحرير

صدر من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	محمود العبد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	متاحج النقد الأدبي - الجزء الأول
٣	١	٣	متاحج النقد الأدبي - الجزء الثاني
٤	١	٤	قصايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياها
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي - الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي - الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المغاربي - الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المغاربي - الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والمعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحدائق - الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحدائق - الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي - الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي - الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتقدير النقدي - الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتقدير النقدي - الجزء الثاني
٢٥	٧	٢ + ١	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٤ + ٣	قصايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	٢ + ١	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الأول
٢٨	٨	٤ + ٣	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الثاني
٢٩	٩	٢ + ١	طه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٤ + ٣	اتجاهات النقد العربي الحديث
٣١	١٠	٢ + ١	قصايا الإبداع (الجزء الأول)

قضية شياطين الشعراء

وأثرها في النقد العربي

عبد الله سالم المعطاني

لقد خلق الشعر في تعريفه ومفهومه إشكالية كبيرة عند العرب وغيرهم من الأمم الأخرى ، وذلك لاتصاله بالنفس الإنسانية المفعلة ، التي ماتزال لغزا عمرا للدراسات والأبحاث التحليلية والتجريبية حتى يومنا هذا ، وكذلك للنمط السلوكي الغريب الذي يمارسه الشاعر في تعامله مع المعاناة الإبداعية للشعر ، عل نحو جعله يجعل شائبة شخصية مركبة من نزعات متعارضة على حد تعبير يونج (C. Jung) ، فهو - من ناحية - كائن بشرى له حياته الشخصية ، في حين أنه - من ناحية أخرى - صليبة إبداعية غير شخصية^(١) .

و تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، وبعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتي غير متوقفة ، ويكون مجيئها غير مرهون بدعاها ، كالنوم والأحلام^(٢) .

وأكثر الدراسات السيكولوجية لأمطار الإبداع تعلقه بالاشعور أو الأحلام ، بدءاً من « فرويد » ، الذي يبين أنه إذا عجز العقل الباطن عن إظهار مكنونه في اللحظة انتهز فرصة النوم فأظهر المخبوء في صورة أحلام .

وقد رأينا أن كثيراً من أدب المنام واليقظة نسبة أصحابه إلى هواتف ... والاشعور لا يتنام أبداً ، ويجد الفرصة عند طرد العقل الواعي فيحقق ما يريد في غيبته^(٣) .

وذهب سيرل برت (Cyril Burt) إلى أن غير القصائد وغير الحكايات إنما هو إنتاج العقل الباطن^(٤) .

وقيل بأن كوليدج (Coleridge) أبدع قصيدته قبلا خان (Kubla Khan) في المنام ، كما هو الحال عند بعض شعراء العرب الأوائل ، الذين ادعوا أن هواتف شعرية تمل عليهم شعرهم في المنام . بيد أن تدخل العقل الواعي ضرورة ملحة يمتصها الربط بين المحطات للتفصلة في الأحلام ، ولهذا عبر شارلز لامب عن ذلك بقوله : « إن الشاعر يحلم وهو يقظان »^(٥) . ولكن على الرغم من ذلك كله فالشاعر

وقد تبلورت الصلة بين المبدع وإنتاجه منذ زمن طويل ؛ إلا أن أكثر الدراسات النقدية القديمة انتصبت على العمل الفني في صورته النهائية ، ولم تلتفت كثيراً إلى مراحل تكوين هذا العمل وكيف تم . وهذا ما أولته الدراسات الحديثة جانباً كبيراً من الاهتمام ، وعلى وجه الخصوص الدراسات النفسية للأدب بصورة عامة . ولكن على الرغم من تنوع هذه الدراسات والحاسبات في الوصول إلى سر الإبداع وتكوينه ، فإننا نجد أن أصحابها في بعض الأحيان يعلنون عجزهم وحيرتهم أمام تفسيره . يقول هيربرت (S. Herbert) « لقد كان هناك دائماً شيء من الغموض حول العبقريّة الفنية ؛ فالقلماء عدوا الفنان ملها من الله ... ولما نعلم الآن أقرب من القدماء إلى حل لغز الإبداع الفني »^(٦) .

ويقرر دلس كينمار (Dallas Kenmare) أن « الطريق الغريب الذي تنصب منه الأفكار الجديدة والمكتشفات العجيبة على العبقري من حين إلى حين تابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه ، ولا يستطيع العقل البشري أن يدركه »^(٧) .

ويدعو أن الصدمة الانفعالية التي تتباب المبدع في مرحلة المعاناة فتؤثر على تصرفاته الداخلية والخارجية أثارت التساؤل والاستكثار منذ العصور الأولى ، كما سوف نرى عند الشعراء العرب وغيرهم ، لا سيما أن هذه الانفعالات تصحبها أزمت وتشنجات مفاجئة ،

الأولى هي المحاكاة والتقليد .

والثانية هي الموسيقى والإحساس بالتميم^(١٣) .

ولم يبعد المحدث قدما في تفسيرهم للموسيقى الإبداعية عن قدماء اليونان ، فعندما يراها ورويت سارسواتي Saraswati أي الشجر والحكمة والحفاة والفن الجميل^(١٤) .

أما العرب فقد عزوا القوى الخارجية للإلهام الشعري إلى الشياطين وليس إلى الألهة ، وترتبط هذه النظرة بعوامل نفسية وظروف اجتماعية تفاعلت مع المفهوم فشكلت تصورات معينة ، أثرت في نظرتهم تجاه الشاعر وموهبته الإبداعية ، فقالوا بأن لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر ، وحاكوا القصص والحرفات حول هذا التصور منذ العصر الجاهل ، الذي كان غالبا خصيا لتقبل مثل هذه الاعتقادات ، التي بقيت عالقة في الأذهان على مر العصور ، مع تنوع طرائق التعليل والاستنتاج ، بناء على تعدد المواقف وتطورها ، فتأرجحت لكثرة شياطين الشعراء بين الفلج والبول ، والجند والفرل ، وتمددت حولها الافتراضات والتأويلات ، فأدخلها البعض في دائرة الحقيقة ، في حين أخرجهما آخرون إلى عالم الخيال ، مع ملاحظة التناسب المنطقي بين ثقافة العصر ومفكره والنظرة إلى هذه القضية .

وإذا كانت بعض الأقوال التي تربط بين الفن والطقوس التبعية تطالمتنا في مرحلة الجاهلية^(١٥) ، فإن صورة الكاهن والشاعر في تلك الآونة يخلب عليها نوع من التشابه أو التقارب ، نظرا لغرابتهما في التصرف ، وإثارتها للأمال والمخاوف ، وغرقها العادة ، وتبكيها المعجز من القول ، سواء ما يطلق عليه السبع عند الكاهن ، أو الشعر عند الشاعر . وفي تصوري أن الكاهن سابق على الشاعر في هذا المجال ، خلافا لأرنولد هاوزر ، الذي ذهب إلى أن الشعراء قد مهدوا الطريق لظهور طبقة الكهنة^(١٦) . فالكهنة تتصل بشيء أساسي هو الممارسات الدينية ، التي دفعت الناس إلى حبسائها رمزا لجلب الخير وإقامة الشر ، على نحو جعلها فرضية حتمية لسكون الفلق وبث الأطمئنان في نفس الإنسان البدائي . وهي لا شك أهمية تفوق إرضاء الانفعالات وميضات الحماسة التي تثيرها الفصائد الشعرية ، إلا إذا سلمنا بأن نشأة الشعر دينية محضة .

ولعل غرابة الشاعر في القول والفعل أدت إلى النظر إليه من حيث علاقته بعالم الجن ، فكان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة ، وحنق رأسه ، وحين أحد شقيه ، وترك له ذؤابتين ، وأنتمل نملنا واحدة^(١٧) . وقد ينجع ثيابه ويتقلب على الفراش عريان كما هو الحال بالنسبة لجبري ، الذي رأته المعجوز فظنت أن به مسا من الجن . ولذلك لوسط « أن العلاقة بين الجنون والإبداع تشير إلى أن ثمة بداية مشتركة »^(١٨) . ثم حكيت الحرفاات والأساطير حول ذلك ، واختلقت القصص والروايات ، سواء من الرواة أو من عامة الناس أو من الشعراء أنفسهم ، الذين زعموا أن الشياطين تقول على أفواههم أجود الشعر وأجمله ، لاسميا أن بعضهم رأى أنه يزداد هبة وإعجابا في عيون الناس حينما يتصمم شخصية البدع الملهم من العالم الآخر ، وهذا ما يسعى إليه كثير من الشعراء .

البدع لا يكفي بالانتماء للتقاليد المقلد التي يجعله في دور المستسلم للجوانب اللاوعية ، خصوصا في المصور التي تبلورت فيها الثقافات والافتكار ، وأصبح المجد العقل الذي يبذل الشاعر في عملية التوليد موضع الاحترام والتقدير . وتخضع من ذلك قضية مهمة في التراث النقدي هي « الطبع والصنعة » .

وإذا جاوزنا هذا المجال العلمي الخالص إلى فكرة الإلهام الشعري عند الأمم القديمة ، ومن بينها العرب ، نجد أن الألف الأسطوري لعب دورا كبيرا في تفسيرها ، لاسميا أن هناك تشابها واضحا بين أساطير الأمم ومعتقداتها ، نظرا لعوامل التأثير والتأثير التي شكلت منصفنا بارزا في الحضارة الإنسانية وتاريخ الشعوب ، لكن من المؤكد أن الأساطير « إنتاج غير متيق للفكر الإنسان المبكر »^(١٩) ، ولذلك انتشرت بشكل واسع عند الإغريق الذين أخضعوا الكون وتنظيمه للآلهة التي تسيطر على كل شيء ، وجعلوا هذه الآلهة أنسابا وأجنادا وأحفاد ، ونظم شاعرهم هسيود Hesiod قصيدة طويلة أطلق عليها « شجرة أنساب الآلهة »^(٢٠)

وقد تعددت ربوات الفنون وألغتها ، فأكبر إله للشعر عندهم هو أبولو Apollo ، الذي طبقت شهرته الألف حتى أنه أصبح رمزا لبعض الجماعات الأدبية في العصر الحديث . ومن آلهة الفن كالبيوت Calliope الإلهة شعر الملحم وقصائد البطولة ، وبيوتير Buterpe الإلهة الشعر الغنائي ، ومليومين Melpomen الإلهة شعر المأساة ، وتريسيكور Tersichore الإلهة الرقص الغنائي ، وإراتو Erato الإلهة شعر الحب ، وبولينيا Polymnia الإلهة الشعر المقدس . وقد نحتوا تماثيل وصورا ترسم الشكل التقريبي لطبيعة تصورهم لهذه الآلهة . ونسج الإغريق قصصا وأساطير عن الشعراء ، وكيف أنهم إذا شربوا من الجيون المقدسة التي في « دلفي » على جبل « برناسوس » يلهمون قول الشعر فيفنون بأهل القصائد . أما ارتباط الشعراء بجزيرة ليسوس (Lesbos) فقد كان تابعا من الأسطورة التي تشير إلى أن (أورفيوس Orpheus) ، أعظم الشعراء الإغريق قبل هوميروس ، قتل وقطعت أوصاله فقامت ربوات الشعر بجمعها ، أما رأسه وقبائره فقد أرسلتها الأمواج إلى تلك الجزيرة فأصبحت القبائره تعزف عند الرأس أهمل الألمان ، التي تحملها أمواج البحر وتغني لها البيلابل^(٢١) .

وكان الشعراء الإغريق يطلون العون من ربوات الشعر في مطلع قصائدهم ، كما فعل هوميروس في مقلمة ملحمة المشهورة « الإلياذة » فقال :

ربة الشمر عن أعيل بن فيلا
أششدبنا وأروي احتداسا وبيللا^(٢٢)

وأشهر من ترجع نظرة الإغريق إلى مصدر إلهام الشعر هو أفلاطون ، الذي بين أن للمجدين من الشعراء هم الذين تلهمهم الآلهة قول الشعر^(٢٣) ، خلافا لتلميذه أرسطو ، فقد أعاد للوهبة الشعرية إلى غريزتين :

وقد ذكر (الجاحظ^(١٩)) والثعالبي وأبو زيد القرشي^(٢٠) وغيرهم من المؤلفين كثيرا من الروايات والحوادث التي تسبب إلى الأعراب واجتماعهم بشعراء الجبن ومطاراتهم بعض القصائد الشعرية : يقول الثعالبي : « كانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر وتلقها إياه وتعيها عليه ، وتدعى أن لكل فحل منهم شيطانا . يقول الشاعر على لسانه : فمن كان شيطانه أمد كان شعره أجود . ويلغ من تحفيهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لها أسبا . فقالوا : إن شيطان الأعمى مسجل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ، واسم شيطان بشار شتقاق . وفي مسجل يقول الأعمى :

وما كنت ذا قول ولكن حسبتني
إذا مسجل يسري لي القول أنطق
خليلان فيسا بيننا من مودة
شريكان جنى وإنس موفق^(٢١)

وتعددت أسماء شياطين الشعراء فقالوا بأن شيطان امرئ القيس لافظ بن لاحظ ، وشيطان عبيد بن الأبرص هيب ، وشيطان النابغة الذباني هاذن بن ماهر^(٢٢) . وقد يكتفى بذكر قبيلة الشيطان فقط ، كما هو الحال في صاحب حسان بن ثابت الذي يقول فيه :

ولي صاحب من بني الشيبان
فطورا أنول وطورا هوة^(٢٣)

وقد تدلل الجنب بأرائها في الحكم على الشعر والشعراء في أثناء لقاءهم السائرين في البقال والغفار ، الذين يقتضون الفرصة لسؤالهم من المتقدمين من الشعراء . وغالبا ما تأتي هذه الآراء موافقة للنوq الشعري العام ، أو ترديدا لبعض الأحكام التقليدية المطروحة^(٢٤) . ولا شك أن هذه التصورات تمتد إلى عصور تاريخية قديمة في ذهن العرب ، الذي تلقى في روعه أن الجنب مصدر قوة ، خلقة ، يحجز الإنس من القيام بعملها^(٢٥) . ولذلك كان العرب يخافونهم خوفا شديدا ، فإذا عيطوا وأدبا وأرادوا البيت فيه قالوا : نعوذ بسيد هذا البوادي من سفاه قومه . وكان بعضهم يعبد الجنب ، قال تعالى (وجعلوا له شركاء الجنب)^(٢٦) . وظلت هذه النظرة مسيطرة على عقلية العرب حتى جاء الإسلام فيمن أن الإنسان هو سيد هذا الكون ، وأن جميع ما فيه مسخر له ، وهناك من الآيات والأحاديث ما يمتحن به المؤمن من شرو هذه الشياطين . قال تعالى (إن كيد الشيطان كان ضعيفا)^(٢٧) . ولكن على الرغم من ذلك بقي حاصل الحروف والإحباط بالجنب شعرا حيا في أذهان كثير من الناس إلى يومنا هذا ، وبخاصة في العقول المتخلفة التي تؤمن بالخرافات والأساطير . ويحل النظام المعتزلي^(٢٨) ذلك بالوهم الذي يتلب الإنسان حينما يكون في مكان موحش فيمتثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ، ويرى ما لا يرى ، ويسمع ما لا يسمع ، خصوصا حينما يسير في ليل الصحراء الساكن الريح فيسمع خفيف الريح في الأشجار ، وتنبق

البوم ، وصبرير الحشرات ، فيتصور أن هناك جنا أو عقارب تحدث هذه الأصوات ، لأسيا أن العوالم الخفية مصدر إزعاج وخوف للكائن البشري ، فسبوا إليها الخوارق والمعجزات وتصوروا أن هؤلاء الجنب أشعرا لا تجاري في إبداعها وروقى مسترعاها الفنى . يقول أبو العلاء المعرى :

ولقد كان أرباب الفصاحة كليا
وأوا حسنا ههوه من صنعة الجنب^(٢٩)

وعا لفت انتباههم أن بعض الشعراء تأتبه للموبة في سن متعارة فيفسرون ذلك بأنه قد أتاه جنى وأسفاه لبنا فيه شعر ، كهيب بن الأبرص « وأن الذي لا يخالفه الحظ يتبع من شرب هذا اللبن ، نظرا لزموته وتثاقه ، فيسقط حل نفسه فرصة التبرؤغ في الشعر^(٣٠) .

ولما كانت الموبة الإبداعية لا تشكل في ذات الشاعر على حد زعم المؤمنين بهذه الظاهرة ، فللمدعي أن يعطى تصورا معينا عن شيطانه وسكانته المروقة . وفي هذه الحالة تنقطع صلة التوليد بين المبدع والنص ؛ فرجا كان الشاعر صغير السن وفغض التجارب ، وكان شيطانه مكتملا ونافعا . يقول الراجز :

إلى وإن كنت صغير السن
وكان في العين كِبُ عني
فإن شيطان أمير الجنب
يذهب في الشعر كل فن^(٣١)

وقد يكون شيطانه ذكرا متميزا بالشجاعة والقوة والمية ، وتكون شياطين الآخرين إناثا وثقافات ضعيفات لا حول لهن ولا طول . يقول أبو النجم :

إلى وكل شاعر من البشر
شيطانه أنسى وشيطان ذكر^(٣٢)

وهذا التصور ليس بمزحل من حياة العرب وتفكيره ونظرتهم إلى الأتس في تلك العصور على أنها لا تستطيع أن تجاري الرجل في مكانته وقوته وعلا شأنه . وكانت ظاهرة شياطين الشعراء ملجأ سهلا للشاعر في الهروب من أخطائه ، وتبرير انزوائه وانحداره أمام خصمه ، ليرأ من تقصيره . فحينها يفضح جرير بقصيدته المشهورة الراعي التميمي ، لامة قومه على ما جر عليهم ، فقال : « إن لجرير أشياخا من الجنب تعينه على قول الشعر^(٣٣) . ولعل الراعي حرم من هؤلاء الأشياخ ؛ وهذا ما يوحى بأن الشياطين لا تمنح كل شاعر على قرض الشعر ، وإنما قد تكون ملازمة للفحول فقط . حل عد زعمهم - استنادا على نص الثعالبي السابق .

يستمرحيا في ذاكرة الناس على مر الأجيال ، فإنه من المؤكد أن الرواية في عصر التلحين صافوا كثيرا من هذه القصص صياغة أدبية رائعة ، تهدف إلى متعة القاريه . يقول (سمث Smith) : إنه عندما يظهر الجني رابعا ذليبا أو ظليبا ويبدل برأيه في أقدار شعراء العرب ، فنحن أمام قصة أدبية لا حقيقة صهيبة^(٣٨) ، لاسيا أن فكرة الخروج من هذا العالم ظهرت في العصر العباسي في شكلها الأسطوري ، وعلى وجه الخصوص في الأدب الفهلوي الذي كان يكتب في ذلك الوقت ، ويتمثل في رسالة (أرطاي غيراف نامه) ، كما ظهرت في الأدب العربي عند المحاسبي في كتابه « التشويع » ، وعند المعري وابن شهيد في رسالتهم « الغفران » و « التواضع والزوايع » .

ويبدو أن الطابع القصصي المبهج لازم هذه الروايات والأخبار منذ نشأتها . ولذلك أطلق عليها ابن أبي الخليل و طوائف أئمة أدب العرب^(٣٩) . وقيل بأن محمد بن الحسن بن دريد كان يصنع مثل هذه القصص ويصوغها لأغراض أدبية^(٤٠) . ولذلك فإن أكثر الأشعار التي ورثت في هذه الروايات تحمل روح العصر وثقافته وتفكيره ، بل الاتجاهات الاجتماعية القائمة في ذلك الوقت . ويتمثل هذا في رواية أبي عبيدة ، قال : لما قال ذو الرمة :

أيما ظبيبة الوصفاء بين جلاليل
وبين النفا أنت أم سالم
فحينئذ حينئذها ، وجيبدك جيدها
ولسوتك ، لولا حشة في القوام
أجابه جني من حيث لا يراه :

أأنت الذي شبيهت ظبيبة قفرة
لها ذئب فوق أستها أم سالم
وقرئان إسا يعلقتانك يتركها
يجنيبك يا شيلان مثل المواسم^(٤١)

وأول ما يلاحظ على البيتين اللذين رد بهما الجني على ذي الرمة أنها يوصلان روح الشعبية العارمة ، التي تجسدت في العصر العباسي بصورة واضحة ، خصوصاً بعد أن أدرك أرواحها بعض قواد الفرس وأمرائهم ، مثل البرامكة ، فسفر الشعوب من العرب وصناديقهم وتقاليدهم ، وامتد ذلك إلى تحوير القصيدة العربية في شكلها التقليدي ، فثاروا على المقدمة الطليقة وغيرها من مقومات الشعر العربي القديم .

وقد وقف الجاحظ من هذه الأخبار والقصص موقف المنكر المتشدد في الإنكار ، فقدم لها بقوله : زعموا ، يزعمون ، يدعون ، وأسند جميع الأشعار الواردة فيها إلى الكذب^(٤٢) . ومن الغريب حقاً أن يقف الجاحظ ، صاحب الأسلوب الساخر والعلوية الجبارة في التحليل والاستنتاج ، هذا الموقف ؛ فقد كانت أمامه فرصة أن يعدها شكلاً من أشكال الحكاية أو الطوائف التي تحدث عنها في بعض كتبه ، خصوصاً بعد عصر التنوين . ولعله يمثل موقف المعتزلة الذين ينكرون

وقد تعجب الجني بشعر الإنس وتتفاعل معه وتضطرب له ، على عكس الغالب . ومن ذلك ما رواه صاحب الأغاني من أن جنينا جاءه من اليمن إلى نيسابور كي يستمع إلى قصيدة دجيل الخزاعي :

سدأوس آيات خلعت من تلاوة
ومنزول وحى مفسر المصراصة^(٤٣)

وحينما سمعها بكى حتى خر على وجهه . وهذا تحول واضح ، يدل على شعور الإنس بالتفوق على الجني ترتباً على ما للإنس من سيادة في هذا الكون . وهو ما تتمثله في بيت جوشن الكلاب :

فأقسم لو بقيت لقلت قولاً
ألوق بها قوافي كل جن^(٤٤)

ونذهبوا إلى أكثر من ذلك فسبوا بعض الآيات الركيكة إلى شعراء الجني ، مثل البيت المشهور في كتب البلاغة :

وقبر حرب يمكن قفر
وليس قرب قفر حرب قفر^(٤٥)

لهذا الشعر متهاوى الألفاظ ، يتلوه من الصورة الشعرية الحية ؛ وزاده فيها تقارب حروفه وتناسقها ، على حد تعبير البلاغيين ، ولا يشكل مستوى شعرياً راقياً ، أو فوقاً فيها مبدعاً تاهيك بها فيه من نقل وتكلف .

ونلمح من خلال هذه النصوص وغيرها مدى إلمية قضية شياطين الشعراء ، التي شغلت حيزاً كبيراً من تفكير الأدباء والنقاد على مر العصور ، مع ملاحظة أن التصديق المطلق لهذه الادعاءات كان سابقاً على عصر العلم والمعرفة والانفجار الثقافي ، كما وضعنا ذلك من قبل^(٤٦) . ولهذا لا يعنينا هنا كثيراً إثبات هذه الادعاءات أو نفيها ، بقدر ما يعنينا ما أثارته القضية من جدل ونقاش حرك بعض التبدعات المهمة التي اتصلت بالأبعاد الرمزية والنظريات الفنية ، فقبلت من خلالها بعض المفاهيم التقليدية ، التي لم تعد تستحق من الدراسة والتحليل ، هل نحو ما سوف نرى عند المعري وابن شهيد وينبع الزمان المزداني وغيرهم ، من الذين أتاح لهم مفهوم التعبير عن بعض المواقف التقليدية من خلال إثارة السخرية والفكاهة والتندر ، مع الفارق الجذري في هذه القضية بين الجانب الوظيفي الذي يرمى إلى ما وراء النص ، والجانب التأثيري المتصل بالانفعالات والأحاسيس المتنوعة . ويضعف ذلك الفارق من خلال ما تطرحه الظاهرة من تصورات وإشارات تشكل الإدراك الخيالي لقيمة هذه الآراء والإنكار ، لاسيا عند النقاد .

وإذا كان هناك كثير من أنماط التمايز المختلفة عن هذه الظاهرة تحوم حولها شبهة الاعتراف بها لأنها تتصل بموروث الفكر المعادلي الذي قد

وكذلك السيد الحميري ، الذي يُشر بأنه سيول شرعا حاليا في قوم ببرزة^(١٤) ، فنلاحظ أن الظاهرة أخذت مسارا آخر ، فربطت بالسياء والأرواح العلية ، بعد أن كانت مقصورة على الأرض وشياطينها ، وكان في هذا عودة إلى النظرة الإغريقية ولكن باعتقاد آخر .

ولما يبدو أن الشيطان اسم يتخرج من ذكره أصحاب الانجاء اللغوي ، لأنه ملعون في القرآن ، ولم أتابعه ، لذلك فهم يربون من مصاحبه والاستعانة به في قول الشر . ويمثل ذلك في قول أحد الشرعاء المحدثين وهو في السجن :

والشعر قد يلقبه شيطان وقد

يوصي به مملك كسب بانيق^(١٥)

ويبدو أن قضية شياطين الشرعاء اكتسبت للمعري ممارسة نشاطه النقدي بشكل واسع ، فالتفت إلى بعض الناحي الدقيقة في ميدان النقد الأدبي ، وأظهر براعة فائقة في التحليل والتعليق ، تلحمها من خلال محاورته أحد آباء الجن في رسالة الغفران ، الذي كتبه أبي « حنبل » ، دلالة على السخرية ، لأنه اسم يوصى بالجليان^(١٦) ، فقال له : يا أبا حنبل أشعير عن أشعار الجن فقد جمع الحروف بالمرزبان^(١٧) لعل صالحة (فقال الجن) : إنما ذلك هديان لا معتمد عليه . وهل يعرف البشر من النظم إلا كما تعرف الجر من علم الهينة ومساحة الأرض ؟ ولأنها لم حسة عشر جسا من الموزون ، قلما بعدها القائلون ، وإن لنا لآلاف أوزان ما سمع بها الإنسان ، وإنما كانت تحط بهم أطفال منا عارفون فتفت إليهم بمقدار الفصول من أراك نعمان^(١٨) .

وإذا كان هذا المعنى تأكيداً لنظرة المعري إلى قضية شياطين الشرعاء وأنها حيث كتمت الأطفال الذين تحط بهم عذرات أو نفضت عارضة ، فإنه يزداد خطورة وحيوية بالكشف من موقفه من الشعر وأوزانه ، فيعد أكثر الشرعاء بقرا لا يفقهون مسئولية الشعر ومهمه ، وأهمه يكونون أوزاناً معينة لم يتعلموا منذ القدم ، هل الرغم من أن الباب مفتوح أمامهم لآلاف الأوزان . وكان المعري يريد للشرعاء أن يسبحوا في بحور الحليل كي يطلق البدع من القيود التي تجملهم رهينا للتقليد (وهي نظرة جريئة ، فيها ثمره على شكل القصيدة القديمة وقائعها المتكررة) ، بل إنه يلجأ على الشاعر أن يفتقر في إبداعه فوق حواجز الرسوم البيانية المكررة ، فيقول على لسان الجن : وقد بلغني أنكم معشر الإنسان تلهجون بقصيدة امرئ القيس :

« قنا نيك من ذكرى حبيب ومزمل »

وتحفظونها الحزارة في المكاتب ، وإن شئت أمليت ألف كلمة على هذا الوزن ، مثل : منزل وحومل ، وألغا على ذلك القرى يمي على : منزل وحومل . وألغا على : منزل وحوملا ، وألغا على : منزله وحومله ، وألغا على : منزله وحوملو ، وكل ذلك لشاعر منا هلك^(١٩) .

رؤية الجن لأن طبيعة تكويهم لا تسمح للإنس برؤيتهم . ويوافق في هذا الرأي النظم وبعض التفاسير كآين سينا وابن حزم^(٢٠) .

وتزداد ظاهرة شياطين الشرعاء فاعلية ومعفا حينما يتناولها النقد بشيء من الاهتمام والإدراك ، ويطلون من خلالها بمنظور ذخفي يتجاوز حرقية التصور إلى إشارات ذات طابع فني ، تجسد المعارف العلمية والفلسفية التي تزخر بها عقليات أولئك النقاد . ولعل للمعري خطا عظمت واسم على هذه الطريق حينما حاول أن يتك أسرار الواقع بالحديث عن الغيبيات ، وذلك على شكل رسائل يضمنها آراءه وتوجهاته الفلسفية التي جعلته يهاجز عصره بما لم تستطع الأوائل - على حد تصوره . ومع أن هذه الرسائل تمثل النمط العام لفننا وليلدة ذهن متولد ، وتطلعات حرة ، تخترق الظواهر التقليدية إلى ملاحم التجديد في الفكر والفن .

ومن هذه الرسائل رسالة الملائكة ، ورسالة الشياطين ، ورسالة الغفران ، وغيرها . وقد عالج ألب علاء من خلالها بعض القضايا النقدية المهمة التي شغلت النقاد ودحا من الزمن . ولكن يمتنا هنا موقفه من ظاهرة شياطين الشرعاء ، الذي برعته ضمن رسالة وجهها إلى أبي الحسين أحمد بن عثمان النقي البصري ، يسخر فيها من شاعريته بقوله : إنه رعا نبتا إليه شيطان النابغة أو أسرى القيس حينما مر بالموصل في بعض أسفاره ، وشعير إلى أن النقي البصري يحفظ القرآن كنهف تصاحبه الشياطين الكفيرة . ثم يناقش فكرة إسلام شيطان النقي بأسلوب ساخر فكه ، يسيطر عليه الاستهزاء بن يؤمن بهذه الظاهرة . ويستعد المعري أن تكون للملائكة هي التي توحى بالشعر ، بينما أن روح القدس التي أيدت حسان بن ثابت كانت خصوصية لا يمكن أن تنال لغيره^(٢١) ، وكان أبا العلا أراد أن يخلق إشكالية أمام الذين يقولون بأن الشرعاء ملهمهم قوى خارجية . فإذا كان الشيطان لا يستطيع أن ينفذ إلى صدور حفظة القرآن ، والملائكة لا توحى بالشعر ، إذن فهناك طريق آخر يمكن أن تعالج في ضوءه ظاهرة الإبداع ، بعيدا عن هذه الأساطير والحرفات ، وهذا ما رمى إليه بقوله :

قد عشت صمرا طويلا ما علمت به

حما يس جلي^(٢٢) ولا تملك^(٢٣)

وأما تقريره طول أعمار الشياطين ، وأنها تتنزل من شاعر إلى آخر ، فلهذه بقصد بذلك الموجبة الإبداعية التي تتأثر بالسابق وتؤثر في اللاحق ، أو المكونات النضائية للشعوب المتشكلة في اللاوعي الجمعي .

ولا شك أن الإشارة إلى إجماع الملائكة بالشعر نظرة جديدة ، نجدها عند المعري وبعض الشرعاء الذين آمنوا بالموافاة ، مثل الكميت الذي زعم أن الرسول ﷺ أرسل إليه من يقره السلام ويقول له : إن الله غفر له بقصيدته البائية :

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب^(٢٤)

وحرك الشخصيات بطريقة عجيبة ولافتة ، تستحق الوقوف عندها ، خصوصاً أنه قدّ اسم الجن من حيلة صاحبه ؛ فشیطان طريقة يسمى عتريّن الصيقلان ، نظراً لأن طريقة مات شاباً ، فكان المنيّة قد جعلت به ، وأنه جاء إليه ركباً جلاً ، لأنه اشتهر بوصف الناقة ؛ وشیطان قيس بن الخطيم فارس صنيذ صاحب في الشجاعة والقوة ؛ ولذلك فإنه جند ويومد ؛ وشیطان البحرى يكنى بالى الطبع ، لأنه أعرابى الشعر مطبوخ كما قال الأمدى^(٢٤) . وقد أطلق على شیطان أبى نواس اسم حسين الدنان ، وأظهره في صورة المخمور الذى لا يحى ما يقول (والدنان ترتبط بالخم ، لأنها تحمط فيها) ، وكناه بأبى الإحسان ، نظراً لقوله في الزهد :

إن كان لا يرجوك إلا محسن
ليمن يلود ويستجبر المجرم^(٢٥)

• أولان أبى نواس أحسن في الشعر وأجاد إجادته جعلت ابن شهيد ينشئ أن ينشد شيئاً من شعره ، لأنه لم يُقَ أنشد موضعاً على حد تمجيره ؛ وكفى شیطان الجاسط بأبى العيّن ، نظراً لبحوثه عنيّه . . إلى آخر هذه الأوصاف التي اشتقت من تكوين الأدب الخلقى أو الأدب^(٢٦) . وأول ما يلاحظ على ابن شهيد في هذا الفعل أنه اخترع أسماء جديدة لشیاطين الشعراء لم يذكرها الأقدمون ؛ وكذلك لم يجعل الشياطين تقتصر على الشعراء ، بل شمل معهم الكتاب والنحاة والمشايع وغيرهم ، وكأنه يعلق سؤالاً في أفهام الذين يهدون أن المبدع من الشعراء تلهمه الشياطين بأنه لماذا لا تلهم الشياطين المبدعين الآخرين في الأجناس الأدبية الأخرى ؟ وفى هذا ما فيه من السخرية والاستهزاء .

ومن الواضح أن ابن شهيد أسقط تصورات وأحكامه الكلية على الشعر والشعراء ، والأدب وفصايه ، من خلال الشياطين ، فوظف هذه الفكرة توظيفاً دقيقاً ، ينم عن وعى عميق زتهم حقيقى لمعطيات التراث وورائده . ويضيق المجال هنا عن استقصاء جميع آرائه وملاحظاته النقدية التي أوردتها في رسالة التواضع والزواضع .

ويطرح بدیع الزمان المحدث قضية شياطين الشعراء من خلال مقامين « لاصودية » و « إبلسية » ، فيشير إلى أن حسي بن هشام هام على وجهه في البداية « فادته الهجمة إلى ظل خيمة » فصادف عند أطنايا فنى يلعب بالثراب مع الأثراب ، وينشد شعراً يتقبضه حاله ولا يتقبضه ارتجاله^(٢٧) ؛ فاستبعد حسي بن هشام أن يكون ذلك الشعر من عمل الفنى فسأله : « يا فنى العرب أ تروى الشعر أم تعزمه ؟ فقال : بل أعزمه » ثم أنشد :

إلى وإن كنت صغير السن
وكان في السمين نيبو عني
فإن شيطان أمير الجن
يلهب في الشعر كل فن

نقد وعى الممرى أن سقوط الشاعر في غطية التقليد السلبى يضعف شعره ويغعله يتهاوى أمام التيارات الأدبية المتقدمة ، بخاصة في عصره ، حينما أصبح الشعر ثقافة ونشاطاً إنسانياً تتلاقح فيه الأفكار والتخالفات . وهو لذلك يشترط في الأديب أن يجيد أكثر من لغة كى يجمع في غزونه الثقافي المخطا متعددة من حضارات الشعوب ، فقال عمارو الجنى : « لله حرك يا أباً هدرش ، فكيف تستكتم ؟ أفحكم عرب لا يفهمون عن الروم ، وروم لا يفهمون عن العرب ، كما نجد في أجيال الإنس ؟ فاجابه : ميهات أبى المرحوم ! إنا أهل ذكاه ولفطن ، ولا يد لأحدنا أن يكون عارفا بجميع الألسن الإنسانية ، ولنا بعد ذلك لسان لا يعرفه الألس^(٢٨) » .

فالممرى هنا يطرح تصوراً واضحاً لمفهوم الثقافة والفن عبر الحديث عن ظاهرة شياطين الشعراء ، وذلك بالافتتاح على أفكار الأمم الأخرى وحضاراتها ، ولخوار معها ، كى تشكل لدى الأديب رؤية معرفية عميقة ، تتكسب على نشاطه الفنى .

أما ابن شهيد فقد أقام رسالته المشهورة في التواضع والزواضع^(٢٩) على فكرة رسالة خيالية إلى عالم الجن ، التي خلاها بالشعراء والكتاب ، الأحياء منهم والأموات . وهي رسالة مطولة ، ضاع منها بعض الفصول ، وذكّرت الأخرى في كتاب الذخيرة لابن بسام^(٣٠) . وكان الدافع الأساسى لتأليف هذه الرسالة هو إحساس ابن شهيد بالظلم والمعدون في معاصره من النقاد والأدياب ، الذين لم يوفوه ما يستحقه من قيمة وتقدير ، فلجأ إلى أدب الجن ونقادهم ، لمعلمم بكونون أكثر عدلاً وموضوعية في إنصافه ، فكتب هذه الرسالة بأسلوب سهل واضح ، يشوه الطابع القصصى ، ويحيل إلى الدعاية والسخرية في بعض الأحيان ، وسط فيها أنواع القضايا التي تصل بالآداب وفنونه ، ووقف على كثير من الملاحظات والأحكام النقدية التي يؤمن بها ، معتمداً على الموازنة والمقارنة بين أدب الفحول والكتاب والشعراء وأدبه^(٣١) ، الذي أثار إعجاب أبى بكر بن حزم حتى « ظن أن به شيطاناً يبيده ويضيقنا يا بكيه ، وأقسم أن له تابسة تجده وزابسة تؤيده ، وليس هذا في قدرة الإنس ، ولا هذا النفس له النفس^(٣٢) » . وقد استغل ابن شهيد فكرة شياطين الشعراء استغلالاً واسعاً ، اتسم بدرجة الفعل النفسية المنيّة ، التي كان يعاني منها كى يثبت تفوقه على كبار الشعراء ، مثل امرئ القيس وطرفة وأبى تمام والمتنى ، وكبار الكتاب مثل الجاحظ وهيد الحميد الكاتب وغيرهم ، وذلك من خلال اعتراف شياطينهم له وإعجابهم به . ثم يبرج على معاصره عن يكيديون له العدواة والحقد ، فيحفر شياطينهم ، ويتهمم بالقباه والغفلة ، والبدع عن الأدب ومبادئه^(٣٣) .

ولاشك أن هناك شيئاً من التشابه بين نظرة الممرى إلى هذه الظاهرة ونظرة ابن شهيد ، فكلاهما وجدها متفتتاً بارحاً لممارسة آرائه ونظراته في بعض القضايا المهمة التي أراد أن يترجمها عن طريق الرموز والإشارة . بيد أن نظرة ابن شهيد يشوبها شيء من الاستجابية للذات ، والاستسلام لاتفعال النفس ، التي جعلها تضيق نوحاً ما عن نظرة الممرى . ولكن لأجدال في أن ابن شهيد لعب بالآلوار ،

لا أنسب الدهر ربما غير مأنوس ولست أصبوا إلى الحادين بالمعص

فطرب وشوق وزعن : قلت : قبحك الله من شيخ ! لا أدري أبانتلك شعر جرير أنت أسخف ، أم بطرك من شعر أبي نواس وهو فويسق عيار ؟ فقال له : يا أحد من الشعراء ! لا مع معين منا . وأنا أملت على جرير هذه القصيدة ، وأنا الشيخ أبومر (٢٧) . ثم يلقى عيسى بن هشام أبا الفتح الإسكندري ويخبره بالقصة ، ويقول له : يا أبا الفتح ، شحلت على إيليس أنك شحاذ (٢٨) .

وفي هذا النص يعبر بديع الزمان الممداني عن موقفه من بعض قضايا الشعر والشعراء من خلال قصة الشياطين ، كما رأينا عند الممرى وابن شهيد ، فاشترى الجني لم يطرب لشعر امرئ القيس وعبيد وليد وطرفة ، وإنما طرب لشعر أبي نواس ، على الرغم من خروجه على بعض القائس الخلقية . وهذا يدل على أنه نظر إليه من الناحية الفنية (٢٩) . وفي ذلك إشارة إلى انتقاد بديع الزمان الممداني عن طغيان التقليد والترديد التي يولكها الناس عبر العصور ، والاتجاه إلى التيارات التجديدية في الأدب التي حمل لواءها أبو نواس وأبو تمام وغيرهما من الشعراء المحللين ، الذين زرع شعرهم بصور تجديدية مثيرة . ولذلك يفر بديع الزمان من الاتصال ويمد نوعاً من السخف ، لأن فيه مسخاً لشخصية البدع ، والهاء للدهر ، وكأنه يوجه انتقاداً إلى الذين يدعون أن الشعر ليس موجهة ذاتية تتفاعل مع الإنسان وتكونه ، وإنما هي قوى خارجية ، تجعل الشاعر في دور الوراق الذي شل عليه الكتب . أوفى منزلة الشحاذ الذي يعيش على حساب الآخرين ، وهي غاية في الازدراء والسخرية .

وربما اتضح لنا التصور العام لمفهوم شياطين الشعراء من حيث تتوزع المواقف الإدراكية والغايات الطارئة عبر العصور . غير أن ثمة بعض الاضغاضات التي يمكن ملاحظتها على مستوى آخر ، بناء على ما تحمله النصوص من تفسيرات ورموز تعطينا الحق في تشكيل العلاقات الممكنة للنظر إلى المفهوم من زوايا متعددة . فقد مر بنا سابقاً في أثناء الحديث عن موقف الممرى من هذه القصيدة أنه ربما كان يرمي إلى أن الشيطان رمز للسوءة الإبداعية التي تتفاعل مع الشاعر وتسيطر على نفسه فينتج بها ويغوب في نتائجها كما يدوب الشيطان في دم الإنسان . وقد عبر الحجاج بن يوسف عن ذلك حيناً تلقى خطاباً شليداً من سليمان بن عبد الملك فرد عليه قائلاً : « أهرق أنك كتبت إلى والشيطان بين كتفي » (٣٠) ، فرمز الحجاج لغضب سليمان بن عبد الملك وتأمجج حسامته وعاطفته بالشيطان ، أو لعله أراد الفكرة التي سيطرت عليه حيناً أنزع على هذا الأسر . والعرب تقول « وإله لأضرته حتى أنزع من رأسه شيطاناً » (٣١) ، أي ما نوى الإقدام عليه أو فكر فيه . والشاعر يبين إبداعه على التفكير كما هو معروف . ومن ذلك أيضاً ما صرح به جرير حيناً اتفق مع الفرزدق في بيتين دون أن يعلم أحدهما عن الآخر ، فقال ابن ساه من ذلك « أو ما علمت أن شيطاناً واحد » (٣٢) ، أي أن كلانا يعمل موجهة متفقة تؤمله إلى قول مثل هذين البيتين (٣٣) . وكثيراً ما يرمز للسوءة الإبداعية

حتى يرد عارض النطق فامض على رسلك واضرب حتى

وأول ما يلاحظ على هذا النص أن هناك التقاء بين الممرى وبديع الزمان الممداني في حسابان هذه الظاهرة من حيث الأطفال ، بل إنها تتجسد بصورة أوضح عند بديع الزمان حيناً جعل هذا التقى جامعاً عابثاً يلعب في التراب ولا يسي ما يقول ، وهو أقصى حد يمكن للسخرية من هذه القضية ومن المؤمنين بها ، مع العلم أن هناك ملاحظة مهمة تبين لنا الفرق في دور كل من الممرى وبديع الزمان ؛ فتكوين المغامة الذي بقي على سلسلة من الأحداث تنتهي بالتعرف إلى البطل جعلها تميش في خط خاص يقوم على بعض المتطلبات الفنية ؛ وهذا ما يفسر للممداني أن يعبر بحرية مطلقة عن تلك الأحداث التي تدور غالباً في مكان غير مألف ، ويجعل من الحرافة مطلباً حتمياً ، لأنها ترتبط بالسمر والسفر . ولهذا فإن الليل ميدان رحب لاستيعاب مثل ذلك .

وليس المهدف من المغامة الثمة وإزجاء وقت الفراغ ، وإنما هي تصطبغ بصبغة رمزية مؤثرة ، تثير القلق والتساؤل لدى القاريء . يقول عبد الفتاح كيليطو : « إنها والحلم سيان . ذلك أن الذي يصنع إلى خرافة يستسلم - كما يفعل الحلم - للأوهام فيصدق ما لا يجوز تصديقه ، ويتخفى في بحر من الصور الكاذبة . الخرافة تتعوض الحلم » (٣٤) .

ويصور بديع الزمان الممداني أرض الجني في المغامة الإبلسية بأنها ذات « أهدار مصردة ، وأشجار باسقة ، وأثمار باعنة ، وأزهار منورة ، وأهطاط مبسوطة » (٣٥) ، وكأنه بذلك يرسم صورة خيالية لجمال الطبيعة التي تساعد الشعراء على الإلهام وإزهاق الأحاسيس ، وهو ما لم يتوافر في الجزيرة العربية الجرداء ، ذات الصحراء القاحلة ، والطبيعة القاسية ، التي أنتجت شعراً فيه قوة وغلظة وجفاف ، لأن الشاعر جزء من هذه الطبيعة . ويشعر بديع الزمان في هذه المغامة حواراً بين عيسى بن هشام وشيخ من شيوخ الجبل ، يذكرنا بحوار أبي العلاء الممرى السابق . ولكن البادرة هنا كانت من الجني ، الذي سأل عيسى بن هشام : « فهل تروى من أشعار العرب شيئا ؟ » قلت : نعم . وأشدته لأمرئ القيس وعبيد وليد وطرفة فلم يطرب لشعر من ذلك ، وقال أنتدك من شعري ؟ فقلت له : إله ! فأنتد :

بسان الخليلط ولو طوعت ما بسانا وقطعوا من جبال السوسل أنمرانا

حتى أن على القصيدة كلها ، فقلت : يا شيخ ! هذه القصيدة جريز ، وقد حفظتها الصبيان ، وعرفتها السراوان ، وويلت الأخبية ، ووردت الأندلس . فقال : دعني من هذا ، وإن كنت تروى لابي نواس شعراً فأنتدنيه ، فأنتد :

بالشيطان عند الشعراء المحذرين الذين وظفوا هذه الظاهرة توظيفاً أسطورياً رائعاً . يقول الدكتور نذير المعظمة من قصيدته « عترة والحلم » :

يسبغها الجمجمة نجماً على باب حنيفة
خلت شيطاناً لها لكزته الريح لكزة
في دمي في عناقصي في جسدي ينشر أزه
كلها دافعته يفتن في وجهي قفزه^(٧٨)

وربما يعود الربط بين الشيطان والشعر إلى أن كلا منهما طريق للغواية ، استناداً على بعض الآيات والأحاديث التي تحدثت عنها ، خصوصاً بعد نزول القرآن الكريم ، فأصبح الشيطان وسراً للغواية^(٧٩) ، وكذلك الشعراء يتهمهم الغلوون^(٨٠) . فقد قال الرسول ﷺ عن أحد الشعراء : « دخلوا الشيطان ! لأنهم يملأون جوف أحدكم قبحاً غير له من أن يملأ شعراً »^(٨١) . وربما يفسر لنا هذا الحديث المقصود بالزهوة والتنانة التي تقدم إلى الشاعر على شكل لبن يشربه من يد البقي كي يصبح شاهراً مبدعاً ، أو أن هذه الزهوة كناية عن المشقة والصعوبة التي يعانها المبدع في إخراج القصيدة الجميلة ، لا سيما أن العرب تحدثوا كثيراً عن معاناة الشعراء واحترابهم في سبيل بيت يكملون به القصيدة ، أو كلمة يثمنون بها البيت . قال الفرزدق : « ولربما نزع غرس أبسر على من أن أقول بيت شعر »^(٨٢) . ويقودنا هذا إلى الحديث عن نظرة الأدباء والنقاد إلى السجوة الإبداعية في إطار الصنعة الشعرية التي تقوم على التوليد والاختراع ، وتكون موضع التقدير والاحترام عند المتلقي . ولا أدل على ذلك من حديثهم عن براعت الشعر ، والحوافز النفسية التي تثير قريحة الشاعر ، مثل الطرب ، والشرق ، والمشاعر الحلائية ، واختيار الأوقات المناسبة لإنشائه ، مثل « وقت السحر » وذلك أن النفس قد أحلت حظها من الراحة ، وقسطها من النوم^(٨٣) ، ويتوارى أن الشعر نتاج العقول المثقفة ، التي تشبه السحاب المتواصل ، فكلمة انتشمت منه واحدة تلتها الأخرى . يقول أبو تمام :

ولكنه صوب العقول إذا فنت
سحاب منه أميت بسحاب^(٨٤)

فونا الشعر جهد وصنعة وإبتكار ، تتفاوت وفقاً لما أقدار الشعراء ومكانتهم ؛ فيقدر ما يبلله الشاعر من جهد ومعاناة في إبداع القصيدة ، يكون ما يجوزه من إعجاب وتفوق في نفوس الجماهير . وهذا يتتالي تلاحماً مع فكرة الاستسلام لتلقائية الشعر ، أو الإذعان لقوى خارجية عن ذات الشاعر . قال ذو الرمة :

وشعر قد أوتيت له غريب
أجنبه المسائد والمحالا
فبست أقيم وأقلمنه
قرباني لا أعد لها محالا
غرائب قد عرضن بكل أرض
من الألق تفتمل السما^(٨٥)

وأهم ما يمكن قوله في نهاية هذا البحث أن قضية شياطين الشعراء محالا واسماً ومساحة رحبة لمناقشة بعض الآراء المهمة والملاحظات التقنية القيمة التي تجعلنا في مواجهات مباشرة مع الشعر والشعراء ؛ وذلك تتجاوز دور الطرفة والتمتع إلى هدف أعمق وفاعلية أقوى ، تباشر بعض الزوايا الخفية في نقدنا الحري القديم والحديث . فعمل سبيل المثال قد نتجمد هذه الظاهرة بعض النقاد المحذرين الذين يؤمنون بموت المؤلف أو إلغاء دوره بعد أن يبدع النص ؛ فما دام الجاهل أو الشيطان الذي يلقى الشعر على لسان الشاعر غير معروف إذن فالمؤلف مجهول أو ميت على حد تعبير « دويلان بارت »^(٨٦) وغيره ، ويبقى التعامل المجرد مع النص . وإثني وإن كنت لا أؤمن بهذه الفكرة في شكلها المطلق فإني لا أؤيد كذلك الاهتمام بالمبدع على نحو يفوق الاهتمام بالنص ذاته ، الذي منح مبدعه هذا الاهتمام وهذه القيمة .

ويلاحظ أن هذه القضية تتخطى عالم الشعر إلى فن الغناء والطرب والموسيقى ، ولكني آثرت ألا أعرض في هذا الميدان كي لا أشتت الآراء وأبعثر النقاش ، وإن كنت لا أرى أن هناك شيئاً جديداً يمكن إضافته في هذا الجانب بيد أن ذلك رهين بالبحث والاستقصاء لمن أراد .

عبد الله سالم المعاني

- ٤١ - الموشح ١٥٤ .
- ٤٢ - الخيوان ٢٢٥/٦ - ٢٢٦ .
- ٤٣ - الفصل في الملل والأهواء والنحل ١٢/٥ .
- ٤٤ - رسائل أبي العلاء المعري ١٠٨ - ١٠٩ .
- ٤٥ - اللزومات ١٦٧/٢ .
- ٤٦ - انظر: الأغانى ٣٤٨/١٦ .
- ٤٧ - المصدر نفسه ٢٣٢/٧ .
- ٤٨ - قال: هذا البيت يوسف الرعاشى من قصيدة طويلة بعنوان « ملحة الأقطار » ، ذكرت في ديوانه و نجات ولفحات ، ص ٤٥ ولكن البيت سقط من القصيدة ولا أدري لماذا . وقد روى في عمود الشهابى الذى سمعه من المؤلف شخصيا .
- ٤٩ - لا زالت هذه الكلمة تستخدم بهذا المعنى عند قبائل الحجاز ؛ فالرجل الذى يبدى يقال عنه « هدوش » .
- ٥٠ - قصد كتاب « أشعار تنسب إلى الجبل » لأبى عبد المرزبان انظر الموشح ٧ .
- ٥١ - رسالة الغفران ١١٢ .
- ٥٢ - المصدر نفسه ١٢١ .
- ٥٣ - المصدر نفسه ١٢٧ .
- ٥٤ - لقد أطلق ابن شديد على هذه الرسالة « حجة الفكاهة » ، دلالة على السخرية ؛ ولكن الذين جاءوا بعده سموها رسالة « المتواضع والزايع » . انظر جردة النفس ٢٧٤ .
- ٥٥ - انظر: اللخيرة في حسان أهل الجزيرة ٢٤٥/١/١ .
- ٥٦ - المصدر نفسه ٢٤٥/١/١ - ٣٠٥ .
- ٥٧ - المصدر نفسه ٢٩٦/١ - ٣٠١ .
- ٥٨ - للموارة ٤/١ .
- ٥٩ - الديوان ٦١٨ .
- ٦٠ - فى كل ما سبق انظر رسالة تواضع والزايع ٨٧ - ١٥٢ .
- ٦١ - مطامع الديع ٣٣٠ .
- ٦٢ - ذكرت هذه الآيات في الخيوان ٢٢٩/٦ وفى الحصاص ٣١٧/١ ما عدا البيت الأخير . ويبدو أنه من إنشاء بديع الزمان نفسه ؛ لأن المرجع لم تذكره ضمن الآيات .
- ٦٣ - الغالب ، دراسة في مطامع الحرورى ١١ .
- ٦٤ - انظر : مطامع الديع ١٩٠ .
- ٦٥ - شرح ديوان جرير ٤٩٠ .
- ٦٦ - لم أجد على هذا البيت في ديوان أبى نواس ، بلعله من الأشعار التى سقطت من المجموعات الشعرية النادرة .
- ٦٧ - مطامع الديع ١٩٠ .
- ٦٨ - المصدر نفسه ١٩١ .
- ٦٩ - لقد أثارت قضية النظر إلى النص من الناحية الفنية أو النظر إليه من حيث الموضوع كثيرا من التناقض والجدل بين النقاد والأدباء منذ القدم ، وخاصة حينما احتقروا أصول شعر أبى نواس وفيره . وبعض من ذلك قضية التباس الحلقى في الشعر .
- ٧٠ - العقد الفرقد ٢٥٠/٣ .
- ٧١ - الخيوان ١٨٤/٦ .
- ٧٢ - الأغانى ٣٢٨/١٦ .
- ٧٣ - وما يدل على أن الشيطان بمعنى الميعة أو القرعة الشعرية ما ورد في رواية الجاحظ : « أن بعض الشعراء قال لرجل : أنا أقول في كل ساعة قصيدة وأنت تقرضها في كل شهر ، فلم تلك ؟ فقال : لا ! لأقبل من شيطان مثل الذى يقبل من شيطانك » . البيان والبيان ١٥٠/١ .

- ١ - التفسير النفسى للأدب ٤٥ .
- ٢ - The Unconscious in Life and Art, Chap. VI Symbolism, pp. 179-180.
- ٣ - A Study of Genius, p. 1.
- ٤ - The Origin of the Sense of Beauty, p. 244.
- ٥ - Suggestion and Auto Suggestion, p. 109.
- ٦ - How the Mind Works, p. 273.
- ٧ - التفسير النفسى للأدب ٣١ .
- ٨ - شياطين الشعراء ٤٤ .
- ٩ - أساطير الحب وأبحار عند اليونان ٢١/١ .
- ١٠ - شياطين الشعراء ١٠٨ - ١١٠ .
- ١١ - الإبلانة ٢٠٣ .
- ١٢ - العقد الأدبى الحديث ٣٠ .
- ١٣ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقله ٤٤ .
- ١٤ - شياطين الشعراء ١١٢ .
- ١٥ - الفن والخيال في التفاضل ٣٤/١ .
- ١٦ - المصدر نفسه .
- ١٧ - العصر الجاهل ١٩٧ .
- ١٨ - مجلة بصور . المجلد السادس العدد الرابع ، ص ٣٠ « مقدمة الجنون والإبداع » .
- ١٩ - الخيوان ١٦١/٦ - ٢٤٦ .
- ٢٠ - انظر: حجة أشعار العرب ٤٧ - ٦٣ .
- ٢١ - ثمار القلوب ٧٠ .
- ٢٢ - انظر حجة أشعار العرب ٥٠ .
- ٢٣ - الديوان ٥٢٠/١ .
- ٢٤ - انظر: حجة أشعار العرب ٥٢ - ٥٣ .
- ٢٥ - الحياة الأدبية ١٧٦ .
- ٢٦ - صورة الأندلس ، آية ١٠٠ .
- ٢٧ - صورة النساء ، آية ٧٦ .
- ٢٨ - ضحى الإسلام ١١٥ .
- ٢٩ - شرح سقط الزند ٩١٧/٢ .
- ٣٠ - الأغانى ٤٠٥/٢٣ - ٤٠٦ . ومن للاضاح أن أمثال تلك الاعتقادات كانت سائدة إلى وقت قريب عند شعراء الشعر النبطي في الجزيرة العربية ؛ فزعمون أن الشاعر يلازمه شيطان يساعد على قول الشعر ، وكذلك يروون القصص نفسها التى تنسب باليمن والشعر في الشام ، ويطلقون عليها (السقرا) .
- ٣١ - الحصاص ٢١٧/١ .
- ٣٢ - الخيوان ٢٢٩/٦ .
- ٣٣ - الأغانى ٣٠/٨ .
- ٣٤ - المصدر نفسه ٩٤/٢٠ .
- ٣٥ - دراسات المسحوقين حول صفة الشعر الجاهلى ٢٤٥ .
- ٣٦ - البيان والبيان ٩٥/١ .
- ٣٧ - يقول جرير زبيان : « ولم يأنس للمحتنون من الشعراء بعد بشار لأمر عزلاء الشياطين إلا ما يحيى هم من سبيل الفكاهة والناقد » انظر تنويع آداب اللغة العربية ٥١/٣ - ٥٢ .
- ٣٨ - شياطين الشعراء ١٠٠ .
- ٣٩ - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ٢٤٩/٤ .
- ٤٠ - شياطين الشعراء ٦٤ .

- ٧٥ - ميراث الإلهام وإلهام البروت ، جريدة الرياض السعودية ، المذد ٧٩٧٠ .
٧٦ - سورة ص ، آية ٨١ .
٧٧ - سورة الشعراء ، آية ٢٢٣ .
٧٨ - تفسير ابن كثير ، ٣/٣٥٣ .
٧٩ - البيان والبيان ، ١/١٣٠ .

- ٨٠ - شياطين الشعراء ، ٢٧٧ .
٨١ - الديوان ، ٤٣ .
٨٢ - الديوان ١٥٣٢/٣ - ١٥٣٣ .
٨٣ - انظر :

Barthes, R.: The Pleasure of the Text.

المراجع والمصادر

١ - عربية أو مترجمة :

- أحمد ، محمد خلف الله - من الترجمة النصية في دراسة الأدب وتلقده - دار
المعروف ، الرياض ط ٣ ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .
- إسماعيل ، عز الدين - التفسير النسي للأدب - دار العودة ودار الثقافة بيروت
١٩٧٣ م .
- الأصمعي ، أبو الفرج علي بن الحسين - الألفاظ - دار الثقافة ، بيروت
١٩٥٥ م .
- الألويسي ، السيد محمد شكرى - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب -
الرحمانية ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٢٤ م .
- الأملى ، أبو القاسم الحسن بن بشر - الموزنة - تحقيق السيد أحمد صقر - دار
المعارف ، مصر ، ط ٣ ، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .
- أمين ، أحمد - فنى الإسلام - دار الكتب المصرى ، بيروت ط ١٠ بدون
تاريخ .
- بدوى ، عبد الرحمن - دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهل - دار
العلم للملأين ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ م .
- ابن بسام ، أبو الحسن علي - المعرفة في غسان أهل الجزيرة - تحقيق إحسان
عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٥ م .
- البستاني ، بطرس - شرح رسالة التواضع والزواجر - دار صادر ، بيروت
١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠ م .
- البستاني ، سليمان - الإبانة - الحلال مصر ١٩٠٤ .
- البستاني ، كرم - شرح ديوان جبير - دار مكتبة الحياة ، بيروت ، بدون
تاريخ .
- أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي - الديوان - شرح وتعليق شاعرين حلي - دار
صعب ، بيروت ، بدون تاريخ .
- ثابت ، حسان بن - الديوان - تحقيق وليد عرفات ، بيروت ١٩٧٤ م .
- التماشى ، أبو منصور عبد الملك بن محمد - ثمار القلوب - تحقيق أبو النضيل
إبراهيم ، دار نهضة مصر ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م .
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ١ - البيان والبيان - تحقيق عبد السلام
هارون - مكتبة الحناصير ، مصر ، ط ٤ ، ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م .
٢ - الحيوان - تحقيق عبد السلام هارون - مصطفى البلى الجلى ، مصر ط ٢
١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م .
- ابن جنى ، أبو الفتح عثمان - الحناصير - تحقيق محمد علي التنجار ، دار
الحدى ، بيروت ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٢ م .
- ابن حزم ، أبو محمد علي بن أحمد - الفصل في الملل والأهواء والنحل - للطبعة
الأدبية ١٣٢٠ هـ .

- حميدة ، عبد الرزاق - شياطين الشعراء - مكتبة الأنجلو ، مصر ١٣٧٥ هـ .
١٩٥٦ م .
- الحميدى ، أبو عبد الله محمد بن فروح - جملته القيس في ذكر ولاية الأندلس -
الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ١٩٦٦ م .
- عشية ، دوفى - أساطير الحب والجمال عند اليونان - دار الشؤون الثقافية العامة
ببغداد ١٩٨٦ م .
- خفاجى ، محمد عبد النعم - الحياة الأدبية - مصر ١٩٤٩ م .
- ذو الرمة ، غيلان بن حقية - الديوان - تحقيق عبد القدوس أبو صالح -
مؤسسة الإبان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- زيدان ، جرجى - تاريخ أدب اللغة العربية - الحلال مصر ط ٣ ، ١٩٣٦ م .
- ضيف ، شوقى - العصر الجاهل - دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٦٠ م .
- ابن حيد ربه ، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد - العقد الفريد - المطبعة
الجمالية بمصر ١٩١٣ م .
- القرشى ، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب - جوهرة لشعار العرب - تحقيق على محمد
البجاولى - من فرائد التراث العربى - بيروت ، بدون تاريخ .
- القزوينى ، يوسف - تفحات ولقحات - دار الؤلف للطباعة والنشر ، مصر ط
٢ ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .
- الكيلان ، كامل - رسائل أبي العلاء المرسى - المطبعة الأدبية ، بيروت ١٩٨٥ .
- كليطر ، عبد الفتاح - الغائب : دراسة في مقامة للحريرى - المحرقة الأدبية ،
الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .
- المرزبانى ، أبو عبد الله محمد بن عمران - الموشح - المطبعة السلفية ، القاهرة ،
ط ٢ ، ١٩٨٥ م .
- للمرسى ، أبو العلاء :
١ - رسالة القفران - تحقيق محمد عزت نصر الله دار المعارف بيروت ١٩٦٨ م .
٢ - شروح سفيان الزند - تحقيق مصطفى السقا وآخرين - الدار القومية - القاهرة
١٣٨٣ هـ - ١٩٦٤ م .
٣ - الزبويدي - تحقيق جماعة من الاختصاصيين - دار الكتب العلمية ، بيروت ،
١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .
- أبو نواس ، الحسن بن خالد - الديوان - تحقيق أحمد عبد الحميد الخزالى - دار
الكتب العربى ، بيروت ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م .
- هافز ، أرتولد - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكتب
العربى ، القاهرة ١٩٦٩ م .
- حلال ، محمد غنيم - النقد الأدب الحديث - دار الثقافة ودار العودة ، بيروت
١٩٧٣ م .
- القمندان ، بديع الزمان - مفاتيح البديع - شرح الشيخ محمد عبده ، بيروت
١٩٠٨ م .

٢ - باللغة الانجليزية :

- Clay, F. *The Origin of the Sense of Beauty*, London: J. Murray, 1917.

- Cyril Burt. *How the Mind Works* (2nd ed., London), 1945.

- Dallas Kenmare. *A Study of Genius*, 1960.

- Herbert, S. *The Unconscious in Life and Art*. Isted, London, 1932.

- Bandouin, C. *Suggestion and Auto Suggestion*, 1920, Norwood Eds/ Educational Service.

- Barthes, R. *The Pleasure of the Text* (Trans. by R. Miller) Hill and Wang, New York, 1975.

٣ - الدوريات :

— جريدة « الرياض » السعودية . العدد ٧٧٠ تاريخ ٢٤ / ٩ / ١٤١٠ هـ .
١٩ / ٤ / ١٩٩٠ مقال : ميراث الإلهم وإلهم التراث — للدكتور نعيم
السطوة .

— مجلة « فصول » المجلد السادس . العدد الرابع ١٩٨٦ م القية المصرية
العامة للكتاب . القاهرة مقال : — جليلة الجنون والإبداع . يحيى
الرخاوى .



في صلة الشعر بالسحر

مبروك المناعي

« اللهم إِنَّا نعوذ بك من فتنة القول »

الجاسط

هذه محاولة التراب من سر الشعر ، تيسر المجال الشعري العربي ، وتنطلق من الفراضين التين : افتراض تاريخي ، مؤداه أن الشعر قد يكون متحدرا من السحر تابعا منه ، وافتراض « أونطولوجي » ، إجماله أن الصلة بين الشعر والسحر - إن ثبتت - قد تكون قائمة أيضا في طبيعة العملين ؛ أي أن بين الظاهرتين تقاطعا مثيرا ، قد يكون ما في الشعر من سحر ، وما في السحر من شعر .

وإن هدف هذا البحث أن يبين - بالإضافة إلى تاريخية العلاقة - هل السحر يُعد في الشعر ؟ أم أن الشعر بعد في السحر ؟ أم أن كلا الأمرين موجود ؟ وقد قادنا إلى إنجاز هذا العمل أن قراءة النص الشعري والنص النقدي الجيد تفق بالشعر على أعتاب السحر ، وأن قراءة النص الإثنولوجي والأنثروبولوجي الجيد تفصل بالشعر إلى نجوم الشعر ؛ فأردنا أن نحضي بين هذا وذاك خطوة واحدة .

أذناب الثيران ، وإصمادهم إياها وهي على تلك الحالة ، في جبل يستسقون بها السماء^(١) . . .

غير أننا استضعفنا هذه الصلة ، ورأينا ألا نفتقر بها ؛ فهي صلة من مجال المضمون ليست لها بالشعر - بما هو عبارة - علاقة مجدية جدا . ولن نفتقر كذلك بقول البلاغة عن الشعر إنه السحر أو شبهه ؛ فقول ابن طباطبا : « إذا ورد عليك الشعر اللطيف للمعنى ، الحلو اللفظ (. . .) مازج الروح ولام الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ، وأعطى ديبيا من الرق ^(٢) . . . » - قول واقع موقعا جماليا . وليس بينما كثيرا قول النقد الحديث أيضا عن الشعر إن غايته التأثير ؛

على أنه لفت انتباهنا - ونحن ننظر في الموضوع نظرا أول - ما ينقله الشعر العربي من ملامح الممارسة السحرية العربية القديمة ، كتكثيهم - إذا أصاب إليهم الضر والجرب - السليم منها ليذهب الضر من السقيم ، وكتعليقهم الحل والجلجل على السليم ليفيق ، وكفقتهم عين الفحل إذا بلغت إيل أحدهم ألفا ، لدفع القفرة والعين ، وكلما قادهم خلف السافر الذي لا يميون رجوعه نارا ، وكضربهم الثور إذا امتنت البقر عن الماء (يقولون إن الجرب تركب الثيران فتصد البقر عن الشراب) ، وكحلف الصبي منهم منه ، إذا سقطت ، في عين الشمس وقوله : أبديني بها أحسن منها ، وكعقدهم السِّلح والمشرق

(Charme) متحللة من الأصل اللاتيني (Carmen) ، الذي يعنى « الكلام السحري » ؛ و (Enchanter) من الفصل اللاتيني (Incantare) ، الذى يعطى (Incantation) ، أى التزميم ؛ وهو استقار الأرواح باستخدام عبارات سحرية ، كما يعنى الحلب والسحر جملة .

ويلتقى الشعر بالسحر مفهوباً - فى التصور العربى القديم - فى التزميم والتخييل والحلقة ؛ فالشعر يربى الباطل فى صورة الحق ، ويخيل الشيء على غير حقيقته ؛ وهو - يبلغ من ثناءه أنه يجعل الإنسان فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله ، ثم يلتمه فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله الآخر ، فكانت قد سحر السامعين بذلك^(٩٠) . يقول ابن الخطيب^(٩١) : « ولما كان الشعر قوة ظهرت للنفس أفعالها ، واختلفت بحسب الوارد أحوالها ، فترى لها فى صورتها الحقيقة خيالها ، ويشتد فى حالة الواجب حالها ، وكان الشعر يملك مقاديرها ويقلب أفعالها ، وينقل هيئتها ويهبط بعد الاستصعاب خيبتها ، ويعملها فى غده على الشيء وفعله - فتظن لهذا المعنى من بعض بسر الكلام بما يعنى ، فقال :

لـ رُحْرِبُ الْقُصُولِ تَزِيئُ لِبَاطِلِهِ
وَالْحَقُّ قَدْ يَسْتَعْرِضُهُ سَوْءُ تَمَسِيرِهِ
تَقُولُ هَذَا نَحْاجُ التَّحِيلُ لِحَدِّهِ
وَإِنْ قَسَمْتُ لِقُلٍّ : نَمَى الرُّزَابِيرِ
مَدَحُ وَفَمَّ وَهَيْئُ السُّبْرِ وَاحِدُهُ
إِنَّ الْبَيَانَ يُرَى الظُّلُمَاءُ كَالنَّوْرِ .

وقد وجد البلاغيون فى بعض الأحاديث المتنسبة إلى الرسول ﷺ ما به شروها للعلاقة بين البيان والسحر ، وجعلوها معنى ، فى خبر معروف تناقله بعضهم عن بعض . قال النبى ﷺ : « إن من البيان لسحراً وإن من السحر لحكماً » (...) ففرق البيان بالسحر ، فصاحة منه ﷺ ، وجعل من الشعر حكماً ؛ لأن الشعر يخيل للإنسان ما لم يكن ، للطائفة وحيلة صاحبه ، وكذلك البيان (...) وقال زب : .

وَلَقَدْ خَشِيتُ أَنْ تَكُونَ سَاحِرًا
رَافِيَةً رَأً وَرَمًا سَاحِرًا .

ففرق الشعر أيضا بالسحر لتلك العلة^(٩٢) . وقالوا فى تعريف الاستعارة - وهى انحصار خصائص الشعر - إنها « نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره »^(٩٣) ؛ وهو تعريف يلتقى تماماً مع تعريف السحر فى « لسان العرب » . وقال الأزهري : وأصل الشعر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره ؛ فكان السحار لما أرى الباطل فى صورة الحق ، وتخيل الشيء على غير حقيقته ، قد سحر الشيء من وجهه ، أى صرفه^(٩٤) .

ويلتقى الشعر بالسحر فيما يجنله كلاماً فى متلفه من البهت الناجم عن انخداع العقل بالتخييل ؛ وهو ما سنده ابن منظور - فى معرض حديثه عن السحر - « الأكلة التى تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى »^(٩٥) . وهذا المعنى يلتقى ، من جهة أخرى ، مع قول لعبد الله

والبداية الأولى للتأثير ب تقديم الحقيقة تقديمها يهر المتلقى من ناحية ، ويدهه من ناحية أخرى ؛ وذلك يتم بضرب بارح من الصياغة ، ينطوى على قدر من التزميم ، تتخذ منه الحقائق أشكالاً تحلب الألياب وتسحر العقول^(٩٦) . . . لا يمتنع هذا الكلام كثيراً لأنه يفسر الظاهرة تفسيراً جمالياً أيضاً ؛ وهو لذلك تقدير خارجى للشعر .

ولكن يمتنع كثيراً قول الشعر عن نفسه إنه سحر ؛ لأنه قول صادر عن منبر مختلف ، وتابع من داخل التجربة الشعرية ذاتها ؛ فهو لذلك ، فى رأينا ، أبعد مدى وأعمق دلالة ؛ فبنت أبى نواس^(٩٧) :

« وما زلت بالأشعار من كل جانب
ألتفتها ، والشعر من عهدي السحر »

يكسى عندنا أهمية بالغة ، لكونه قد أفضت فيه ، وبه ، التجربة الشعرية ذاتها إلى الممارسة الشعرية ، وانفتحت فيه ، وبه ، على حرم السحر وأسواره وجماليته كوة سرعان ما أوصلت ؛ فقد قال أبو نواس فى بيته هذا ما لم نفهم منه إلا السطح ، وما لم ندرك منه إلا القشرة دون البلب ، وما إن أردنا تقريبه لأنفسنا وجب علينا أن نسلك إليه مسالك وعرة متشعبة ، نبدأ بإسبوعها علينا وهو اللغة : قد (شعر) و (شمر) يدلان فى العربية على « العلم والفطنة » ، كما تدل (شاعر) على « من يشعر مالا شعر غيره ، أى يعلم »^(٩٨) . وقد ورد (شعر) فى القرآن بمعنى المعرفة بواسطة الحسد ، والتوقع والتخيل ، و (الشاعر) بمعنى المعارف بطريق الإلهام^(٩٩) . على أن بروتكلان ذهب فى تدقيق هذا المعنى إلى أن الشاعر عالم ولا معنى أنه كان عالماً بخصائص فن أو صناعة معينة ، بل معنى أنه كان شاعراً بقوة شعره الشعرية^(١٠٠) .

وإن مصادرها لفضينة بما من شأنه أن يحط من قدر الشعر عند عرب ما قبل الإسلام ؛ فلقد كان - على ما يبدو - مهارة مباحة وممارسة غير محظورة . وقد عرفنا فى « ألسان » على إشارة تمتدح الشعر وزكّيه ، مبسوطة - على وجه الشعر - إلى بنى إسرائيل ، غير أنها قد تنطبق فى رأيها ، على الجاهليين وسائر شعوب الشرق القديم . يقول ابن منظور : « وقوله تعالى : يا أيها الشاعر أدع لنا ربك بما عهد عندك إذا كهنتون ، يقول القائل : كيف قالوا لموسى : يا أيها الشاعر وهم يزعمون أنهم مهنتون ؟ والجواب فى ذلك أن السحار عندهم كان نمنا صمودا ، والشعر كان عليا مرغوبا فيه (...) ولم يكن السحر عندهم كقرا ولا كما يتصورون به ، ولذلك قالوا له : يا أيها الشاعر ! والشاعر : العالم »^(١٠١) .

يجمع بين الشعر والسحر إذن معنى نفوى لآول هو العلم والفطنة والحكمة ، وهو معنى قد يرجع إلى الإمكانات والقدرات البدنية والوجدانية الخاصة بالشاعر والشاعر ، وإلى الاستعداد الفطرى والتشيز عن الغير بوجهة أو فضل من كذاه أو حسن .

على أن التقارب - فى الأصل النفوى - بين الشعر والشعر ربما كان أوضح وأكثر جلاء فى لغات أخرى : فكلمة (Poésie) من اللاتينية (Poesis) واليونانية (Poiesis) التى تعنى « الخلق » ، وكلمة

فنحن إنما نخبر أقوالنا باليد ، والمعلم صموت لأنه عامل ، وإذا كانت اليد عضو الفكر الناقد فالصوت عضو الفكر الخالق . . . والخطوة الأولى للإحجاز أن ننسى أن لنا يدين^(٣٧) . فالإنسان الأول كلم كل شيء ، واعتقد أن لكل شيء سمعا ، وقد يكون ععم ما أحلم من قدرة كلامه على الفعل المزعج في الحيوان أو في غيره من الإنسان على جميع الكائنات والظواهر الطبيعية ، فحصل له الاعتقاد في قدرة الكلمة على الفعل في الملائكة ، وعلى استنساخ كينونة الأشياء وإجبارها على الطاعة^(٣٨) . وعندما بدأ العمل استخدم الكلام بصورة موازنة له ، يذمعه وقويه ، ويضمن له نجاحه . وكان يختير الكلمة المناسبة للتأثير في الطبيعة ، ولا يستخدم ما من شأنه أن يضرها ضربه^(٣٩) ، أو يؤذيها عليه . ولعله يصعب - في الأطوار الأولى من حياة الإنسان التي سبقت البدولة - الفصل - في أنشطة الصيد الأولى وتأسيس الحيوان - بين الفعل والقول ، وبين قدرة الفعل وقدرته القول ، وإتجاز الفعل وإتجاز القول . ولكن المهم أن للفعل في جميع هذه الأنشطة دورا أساسيا ، فهو يستخدم وقى وتعاضد تكمل العمل أو يكملها العمل .

والاعتقاد في أن الكلمة أداة خلق اعتقاد عام في الشعوب القديمة ، عكست جميع الكتب السماوية . وفكرة إمكان خلق بالقول فكرة قُروانية عند الإنسان القديم ، فالكلمة أصل كل شيء وسبيله ، والله - وهو القوة الخالقة مطلقا - إنما هو كلمة : « هذه كان الكلمة ، والكلمة كان عند الله ، وكان الكلمة الله »^(٤٠) . هذه أولى آيات العهد الجديد . وفي القرآن أن الخلق يكون بالكلمة : « إنما أفرق إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون »^(٤١) ، وأن الصغير ، سواء بالتحسين أو بالسخر ، يقع بالكلام أيضا : « فقلنا لم كونوا قرودا خاسئين »^(٤٢) . فالخلق إذن هو الاعتقاد المشترك - الظاهر أو الضمى - بأنه بالكلمة يتم خلق أو يغير خلق أو يحى خلق : « وأن مجرد فكرة الخلق ، والخلق بالكلمة (. . .) كسر إعلانه ومتنوع لفكرة سحرية (. . .) والقدرة الخالقة ومعهم طفول يرفعه السحر إلى أعلى المراتب ، والإله الخالق ساهر عظيم »^(٤٣) .

ولقد بين المستشرق أ . دوتى^(٤٤) (E. Douthe) أن ملك قيمة الألفاظ ممتدات . عند العرب بخاصة - من المكانة المعجبة التي أولوها للشيء ، فالتشع أصل الحياة وجوهرها ، وهو إذا ما شخص كان الروح . وقرب هذا الباحث بين « النفس » و « النفس » وجعلها بمعنى ، كما قرب بينها وبين « النفس » ، وهو يعنى النفس والروح الشرعى معا ، وعلمنا تملينا طيبا على عبارة « النفس الشرعى » ، وأعتبر أن الكلمة إن هي إلا النفس وقد صارت فاعلة شكلا أكثر نجسها وتبلورا ، وبات مغيرا لقدره ما ، ومن هنا جاءت قوتها السحرية ، فهي تخرج كمنية . وهذا تصور حافظ الإسلام عليه فعد اللعن أمرا مباحا أو كالمقبي ، وأشبهه الدعاء على شخص ما رمية ترميه أو قذفه تقتله ، وبات من الطبى البحث من دعم هذه الفرة السحرية عن طريق رفع المغيرة بالكلمة أو نكرانها ، وتمديد مرادفاتها وبتناسبات وأسمائها . ومن هنا جاءت - في التصانيم - تلك السلاسل الطوال التشابيه ، وربما كان هذا - على ما يبدو - أصل القوافي : « وإن

التسرى عن المعرفة الصورية : « المعرفة غايها شيئا : التمشق والحركة »^(٤٥) . والملاحظ أن التخيل في حد ذاته عملية سحرية ، كما أن السحر عملية تخيلية . « وقد قيل حقا لكان كل سحر خيالا ، إن كل عملية تخيل إنما هي عملية سحرية »^(٤٦) . ويرتد السحر إلى ثلاثة أخير والشر : السحر النافع والسحر الضار ، السحر الأبيض ، والسحر الأسود ، السحر والحلال ، والسحر والحرام ، كما يرتد السحر - في المجال العربى الذى يمتنا ، إلى التصور التقليدى على الأقل - إلى ثلاثة الملح والدم . والسحر عمل فرعى ، وكذا السحر - فهو - على عكس الدين مثلا - عقيدة وممارسة لا تدخل ضمن الطقوس الجماعية المنظمة^(٤٧) . والسحر ، من ناحية أخرى ، سحران : سحر الحركة ، وسحر الكلمة ، والنوع الثانى هو الذى يمتنا بدرجته أولى في هذا المقام ، على الرغم من إدراكنا الثام لكائنات الحركة في الحال الشعرية والإشياء الشعرى على السواء . على أنه يبدو أن السحر ، عند العرب ، ارتبط بالكلام أكثر مما ارتبط بالحركة :

« فكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا »^(٤٨) .

فخصوصية الفن العربى الأولى أنه فن لفظي في الأساس . قال أبو حيان التوحيدي : « وكان أولهم بالكلام أشد من أولهم بكل شيء ، وكل ولوع كان لهم بعد الكلام فإشبا كان بالكلام »^(٤٩) . والملاحظ أن لسحر الكلمة أشكالا رئيسية ثلاثة هي : التعزيم ، ود الدعاء ، ود اللعن ، وهي أمور مستتبين أهميتها فيما يتلوه من هذا البحث . غير أننا نحب أن نؤكد منذ البداية أنه إذا كان للفنون الصورية أو فنون القول بعامة - والسحر راسها - صلة بالسحر فهي صلة بسحر الكلمة ذاتها . ولعل أهم جامع بين الشعر والسحر في هذا الصدد موقف كليهما من « الكلمة » ، فهي لهما معا محل اعتقاد ، وهي مفتاح الغاز الكون وظلامه وتخلقاته ، وهي الأداة الأولى التي واجه بها الإنسان الطبيعة كي يعيش ، وأولى المظاهر التي عبر بواسطتها عن وجوده فيها . وقد بين روسو Rousseau^(٥٠) أن الكلام ، بوصفه أولى المؤسسات الاجتماعية ، ملين في تشكله للعوامل الطبيعية ، وأن الدوافع الأولى على ابتناقه كانت دوافع الرغبة والرغبة .

لقد حاول الإنسان القديم ، في تدبيره حيله من الطبيعة والانتفاع بها وإعضائها حاجته ودفع شرورها ومخاوفها ، أن يتحكم فيها ، وكان أمزل إلا من الكلام فتكلم « عليها » . وهكذا رأى الإنسان الأول في الكلمة « أول قوة حية يستطيع أن يلدح بها قوى الطبيعة (الناطقة والصامتة) ، وأن يعيش معها في انسجام »^(٥١) ، واعتقد ، في المرحلة الإحيائية ، أن لكل شيء فيها روحا كمنه حاول أن يستميلها ويستخدمها ويتحكم فيها بالكلمة أيضا ، فكان أول مظاهر التعزيم . « والكلمة المفروضة لفظا تهيأ استطاعت (. . .) أن تضمن للإنسان البدائي التحصيل على التأثير المقصود بواسطة قواه الخاصة لا غير . وهذه الطريقة ساعدت في البلاغة القديم على خدمة السحر »^(٥٢) . وقد بينت البحوث الحديثة المتصلة بالسحر أن الطقوس والمولدة ، كانت دائما طقوسا شغافية ، وأن سحر الكلمة سابق لسحر الحركة : لأن الكلمة هي الفكرة الحية السانعة الظاهرة ،

إذا وضعوا مكاييم عليه ،
وإن كانوا ، فليس لهم حيلة (٣٨)

وهذا المعنى موجود في الشعر العربي ، مترادف أكثر من شاعر ،
وفي أنها قصيدة (٣٩) ، كما أن الأمن والمجاهد - يستحل علاقة أحدهما
بالآخر فيما يتلو - يشتركان فيها بسبب « بالقف » . ومن الأمثلة الدالة
على هذه العلاقة قول مرزوق بن ضرار (٤٠) :

« زعيمٌ من قافلته بأوابه
يخضع بها الساري ويخضع الزواويل
فمن أرويه منها بسبب تلخ به
كشامة وجوه ، ليس لشام غايل » .

ويلحق الشعر بالسحر ، في التصور العربي القديم ، في منابع الزهنية
ومصادر الإلهام ، فكل من السَّاحِر والشاعر شخص ملهم يؤتى
إليه ، ويستمد سلطانه من قوى غير منظورة ، ويعيش على شفا
صالحين : عالم الجن وعالم الإنس ، عالم الغيب وعالم الشهادة ،
يشاركهما هذه للنزلة طرف ثالث هو الكاهن . والرهيم من الالتباس
الكثير أحياناً بين هذه الأطراف الثلاثة التي قد يختصرها جزئياً أو كلياً
نفس الشخص ، والتي يتكفها عالم عجيب مله بالتهديدات
والإثارات السحرية ، فإن مصادر إلهامها تختلف نوعاً ، فملهم
الساحر « جن » ، وملهم الشاعر « سلطان » ، وملهم الكاهن
« ربي » ، ولكنها تعود لتتقن جميعاً في عالم الجن السلي بقله . في
التصور الإسلامي - عالم الملائكة - والمنروف أن الجن يتسمعون
الشيء لانقطاع الأسرار الإلهية ، وأن الملائكة يطاردونهم برهيمهم
بالرَّهيم ، وهي النجوم التابعة التي ترى حركة سقوطها ليلاً ، وأن
الجن يتلون إلى بعض أصنافهم وتخلصهم ومسالمتهم من الإنس
الأسرار للهرية وقد اضطلعوا إليها لأرجف وكافب . ولعل هذا يفسر
الطابع المشترك بين الشعر والسحر : إذ هما صيدان وكافبان في الوقت
نفسه (٤١) ، ويفسر الموقف المشترك السلي وقفه القرآن من الشعر
والشعر (والكهنة) ، وهو موقف لا ينكر متاير وسبها ، ولكنه يمد
وسحا غلوها مشوشاً وكافياً ، مقابلاً للوحى الأصيل الصافي - وهي
الرسول - ويبره منها بليهاذها منه وإبطال صلتها به - فقد جمع
المرتادون في أمر الرسول بين الشعر والسحر في إلهام واحد ، فجاءت
آيات :

- « ولم يقولوا شاعر تترص به وبب اللون » : (سورة الطور ،
الآية ٣٥)
- « بل قالوا أضغاث أحلام ، بل انشراء ، بل هو شاعر » :
(الأنبياء ، ٥)
- « ويقولون إنما نارتكروا أغنى لشاعر جهنم » : (الصافات ، ٣٦)
- « فقال الذين كفروا منهم إن هذا إلا سحر ميين » : (المائدة ،
١١٥)
- « وإن يروا آية يعضروا ويقولوا سحر مستمر » : (القمر ، ٢)
- « وقال الكافرون هذا سحر كذاب » : (هن ، ٤) ... (٤٢)

تعداد الألفاظ عن طريق التكرار والجناسات (...) مرده الرغبة في
أن تستند من اللفظ كامل القوة السحرية التي تكن فيه (٤٣) .
ولعل من نتائج الاعتقاد في القدرة السحرية للكلمة تشخيص
الكلمة في ذاتها وإحيائها ؛ وهو أمر يشترك فيه الشعر والشعر ؛ وقد
حفظت لنا منه كتب التراث العربي شواهد طيبة ، منها ما أورده ابن
طباطبا (٤٤) : « قال بعض الحكماء : للكلام جسد وروح ؛ فجسده
اللفظ ، وروحه معناه » ، وما روى ابن رشي (٤٥) : « قيل لبعض
الحذق بصناعة الشعر : لقد طار اسمك واشتهر ! فقال لاني أقلت
الحز وطبقت المفصل ، وأصبت مقاتل الكلام » ، ومنها قول المتنبي في
مدح ابن العميد (٤٦) :

« قطف الرجال القبول وقت نباته
وقطفت أنت القبول لما نورا »

وقد أفادت هذه المصادر أيضاً بما كان سائداً عند العرب من اعتقاد
يشترك فيه الشعر والشعر ويتداخلان - في نفوذ الكلام ، كلامها ،
وقدرته على التأثير المحسوس في الأشياء الخارجية . قال الحصري :
« أخذ بعض بني العباس رجلاً طالباً فهم بقوته ، فقال الطالب
(...) : والله إن كلامي ليس يقب الحريد ويخط
الجنبدل . » (٤٧) . وفي مقدمة ابن خلدون خير شير في هذا المجال
يقول فيه : « ورأيت باليمن من يصور صورة الشخص بخواص أشيائه
مقابلة لما نواه وساعده موجودة بالسحر (...) ثم يتكلم على تلك
الصورة التي ألقها مقام الشخص المسحور حيناً أو معنى ، ثم يثت
من ريقه بعد اجتماعه في فيه بكتار خارج تلك الحروف من الكلام
(...) ويقع عن ذلك المسحور ما يحلوه الساحر . وشاهدنا أيضاً
من المتحليين للسحر وعمله من يشري إلى كساء أو جلد ويتكلم عليه في
سرّه فإذا هو مقطوع متخرق ، ويشري إلى بطون الغنم كذلك في مراعيها
بالبيع فإذا أعملوا ما ساقط من بطونها إلى الأرض (٤٨) . ولا يزال
إلى يومنا هذا في بعض بواقي التونسية من يعتقد أن في بني فلان رجلاً
يتكلم على الصخر فينشق ، كما أنه من المعروف أن حلم النفس
السري يؤسس على سلطة الكلمة وعلى قدرتها الشافية .

وإن ما يقال عن الكلمة يقال عن اللسان أيضاً ، لوثيق العلاقة
بينهما . وقد أورده الجاسق قول حسان بن ثابت حين سألته النبي
(ص) : « ما بقي من لسانك ؟ فأخرج لسانه في فم فخرج به طرف
أزنيه ثم قال : والله إن لو وضعت على صخر لثقت ، أو حل شعر
كلفت » (٤٩) . والملاحظ أن القرآن الكلام باللسان لم يمد يحتاج إلى
دليل بعد ما حلتته الأسانبات من صلة بينهما (فاللسان هو اللغة وهو
الكلام) وبعد شرحها لدور اللسان عضوياً في عملية تكيف اللفظ
وتجزئة النفس الصائت إلى حروف وكلمات . فاللسان ، في الاعتقاد
السحري والشعري القديم سلاح حاد موجع . قال أبو النخاس :

« ولشعراء السنة جداد
على الموريات مؤنفه طيلة
ومن حق الكريم إذا اتفاهم
وداراهم مداراة جميلة »

«وإن ابن إبليس وإبليس اللبنة
لم يحداب الناس كل غلام
هما تفلأ في ق من فوسهما،
على السابح الملوأ أشد رجما»^(١٨)

و«الثقة» إذا جُسم كان بين التَّخ والتَّعل، وإن جُرد كان
تضيض نفوذ تمييزي- تأثيري من جئ إلى إنس. والملاحظ أن
الإلهام- وهو ظاهرة تضرب آياتها بجذورها في اللاوعي- لا يزال سرّاً
صعباً أمام علم النفس. وقد حاول البلاشير^(١٩) تفسير اجتماع الشاعِر
بشيطانه بما تفتح عليه ذاته في حالات الوحدة والعزلة من عوالم،
وما يترأى لها من هواجس وأوهام. هل أن الأمر قد يكون له ارتباط
أبعد خورا في طبيعة العمل الشعري من صيغة عصبانية وإيجابية،
اضفائها الخيال الجمعي عليه، وقبلها هو يقول مجز، ورفضها الشعراء
لأنفسهم عن اعتقاد حقيقي، هل ما يبدو، لأنها تدعم سلطانهم على
الكلام والأنس على حدّ السواء. والمهم أن ربط الظاهرتين بالإلهام
يُجمل تكوّن الكلام خارجا عن دائرة التكلّم، بل يحوله إلى مخاطبة-
تأثير أو تمثّل للكلام- فيجعل بذلك بليلة في ذهن المتلقّي، ويؤشّر
متصوراته.

ويُلتقى الشعر بالشعر مرّة أخرى فيها يسبق كليهما من استعداد
وتبجيز، فكما أثر عن السحرة لبهم المسوح، وتوهمهم بالكين،
وظهورهم قبيل عارسة عليهم بمظهر خاص، فقد أثر عن الشعراء
القديمين أنّ الشاعِر منهم كان إذا أراد إلقاء شعره بهما لذلك واستعدّ
له، وأظهر للناس أنّه يريد إلقاء شعر. ومن أصرهم في الإلقاء أن
يشد الشاعر شعره وهو قائم أو مشرف، وأن يلبس الوشي والمُطعمات
والأردية السود وكلّ ثوب مشعر. وقد استدل بعض المستشرقين من
هذا الوصف على أنّ الشعراء إنّما أخذوا تقليدهم هذا من السحرة،
أجداد الشعراء، ومن الكهنة لأن السحرة والكهنة كانوا ينظمون
الشعر وينشدونه على هيئة خاصة، يلبسون فيها أردية خاصة،
ويقفون في وضع خاص حين إنشاد الشعر^(٢٠). ولعلّ ما بأيدينا من
أخبار حُتت بالشعراء، بما يعود إلى عصر الحضرة والإسلام، يُعَدّ
رواسب مما قبله، ويسلط بعض الضوء على مآزرس من تاريخ الجماعية
وأجواها، فقد أثر عن حسان بن ثابت أنّه تغرّد بناصية يرسلها بين
عينيه، وأنّه كان «يغضب شاربه وصفته بخاتنه، ليكون كاسد والبع
في دم»^(٢١). ولعلّ فرضية الآثار السحرية غير مرفوضة في هذا
المجال. «وكان جرير إذا أراد إنشاد الشعر دعا يدهن فاذن وكث
رأسه ثم قصد مجلسهم... وكان الفرزدق يطلع في حُلّة أبيض قد
أرخي عليه... قال الخطيب: «والله تحسب بي (...) إذا
رفعت إحدى رجلي على الأخرى ثم حوت في إثر القوافي حواء الفصل
الصّاصي...»^(٢٢). ولأبي التّجيم المجلس غمير مشير في
«الأخاه»^(٢٣) حين مهاجاته المعاج: «... قال ابني جلا طمانا
قد أكثر عليه من الهناه، فجاء بالجميل إليه، فاعذ سراويل فيجعل
إحدى رجله فيها وأثرى بالأخرى وروكب بالجميل (...) وأنشد
(...) حتى إذا بلغ قوله :

وجاء ردّ القرآن عليهم جلعنا بين الشاعِر والشاعر أيضا، فكانت
آيات :

« وما علمناه الشعر وما ينبغي له : (يس : ٦٩)
« وما هو بقول شاعر ، قليلا ما تؤمنون : (الحاقة : ٤٦)
« أسحر هذا ولا يفلح السّاحرون ... (يونس : ٧٧)

هذا موقف القرآن وموقف السّنة ، أمّا المعتقد الشعبي فقد ربط
الخلق الشعري- قبل الإسلام وبعد- بعالم الجن، وقد قال الجاحظ
إن العرب كانوا يزعمون أنّ مع كل فعل من الشعراء شيطنا يقول
ذلك الفعل على لسانه الشعر^(٢٤). وذكر الأوسى أنّه كان يقال
للشعر رُقى الشياطين. قال جرير :

« رأيت رقى الشياطين لا تستغثُرهُ
وقد كان شيطان من الجن واقبا»^(٢٥).
وتعددت في كتب الأدب القديمة أسماء ترواح الشعراء من جنّ
وشياطين : فتابع امرئ القيس «لاطف» ، وتابع النابغة الذبياني
« هادر » ... وأشهرهم هاجس الأعشى وصاحبه « يسجل » الذي
يقول عنه :

« وما كنت ذا شعر ولكن حبسني
إذا يسجل يسجد في القول أنيط
شريكان ليها بيننا من هواة
صفباني، إنسي وجن موثق
يقول لئلا يبا بشره أقوله
كفان لا هي ولا هو أعرق»^(٢٦).

وللأعشى مع تابعه « مسجل » قصة عجيبة في كتب الأدب،
ولشعراء الإسلام قصص مع الجن والغيلان أكثرها إثارة فصّتا حسان
والفرزدق : « روى أنّ السحلاة لقيت حسان بن ثابت في بعض
طوافات المدينة ، وهو غلام قبل أن يقول الشعر ، فبركت على صدره
وقالت : أنت الذي يرجو قولك أن تكون شاعراهم ؟ قال : نعم .
فالت : فأنشد ثلاثة أبيات على روي واحد ولا تفتك ، فقال :

« ولي صاحب من بني الشيصياني
لحيننا أقول وحيننا قسوة ... »^(٢٧)

ونقل ابن رشي أن فني من الأنصار فاجر الفرزدق بإبيات حسان
ابن ثابت ونجده وأنظره سنة أن يأتى بمثلها ، فمضى حقا وطالت ليلته
ولم يصنع شيئا ، فلما قرب الصبح أت جبالا بالمدينة يقال له « ذياب »
فنادى : أناحكم يا بني لبي ! صاحبكم ، صاحبكم ، صاحبكم !
وعقل نائته وتوسّد ذراعيها فالتفت عليه القوافي انبثالا ، وجاء بقصيدة
بكرة أحجرت الشعراء وبرتهم^(٢٨).

ويبدو البعد الشعري ، في عالم الشياطين الشعراء ، في عملية
« التّشعر » التي تكون غائمة أحيانا وتُجسم أحيانا أخرى كما يرى ذلك
في قول الفرزدق :

«إِنَّ وَكُلَّ شَاحِرٍ مِنَ الشَّيْطَانِ وَكُلَّ شَيْطَانَةٍ أُنْثَى وَشَيْطَانٌ ذَكَرٌ»

تعلق الناس هذا البيت وهرب المجاح.

عن أن هذه الظاهرة تبدو أوضح - كما هو ظاهر - في تمييز الشعراء للمجابهة بخاصة؛ فقد ذكر أن من علوة الشعراء في المجابهة أن أحدهم كان إذا أراد المجابهة دهن أحد شقي رأسه وأرضى إزاره واتصل فعلا واحدة... (٢٤١)

وقد أصبحت عملية استحضار الشعر وطلاء بهالة عجيبة؛ فقد قيل لكثير: يا أبا صخر! كيف تصنع إذا صر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المخلاة (...). فيهل على أوصته، ويسرع إلى أخته (٢٤٢). وروي أن الفرزدق كان إذا صلب عليه الشعر ركب ناقته وطاق غاليا منفردا وحده في شعاب الجبال ويطون الأودية والأماكن الخربة، فيعطيه الكلام قياده. حكى ذلك من نفسه في قصيدته:

«هَرَفْتُ بِأَعْيَانِي وَمَا كَدْتُ تَعْرِفُ» (٢٤٣)

هذا لون من ألوان التهيؤ للشعر وطلاء بهتمل في اختياره المكان المناسب لاتتماس الشعر - وهو أمر أصبح فيها بعد - عند البلاغيين - قانونا أو مرسيا، فليل مثلا، إنه لا يُستدعى شاعر الشعر بمثل الماء الجاري، والشرف الصالح، والمكان المحض الخالي (٢٤٤). ولكن شروط التهيؤ وتقاليده العتيقة تشمل المكان والزمان والارتفاع والري... وهي مراسم لئن أصبحت في القرون الأولى من الإسلام شروطا «بلائية» إنها تبدلنا في الأصل ذات علاقة براسم استعداد الشعراء للسحر، إذ إن الطغوس الشجرية للمعدة تبدأ دائما بإعداد جملة من العمليات الجزئية التي تهيء «الجزء للمرحلة المركزية» وتقتل شروطا مهمة لإنجاحها. وتحدد هذه العمليات مواهب لممارسة العمل الشعري، ويكون ذلك غالبا في أوقات يتوقف في أثناءها النشاط المباح، كمتصفيف الليل، أو الفجر، أو في بعض الأيام القمرية المملوءة، كما يُجدد فيها المكان والمادة والشكل بكل دقة وعناية؛ فالطغوس الشجرية طقس مُعد في أصغر جزئياته، وأقل تضيق أو عدم انتباه يطله... (٢٤٥).

يوجد إذن - في تهيؤ الشاعر القديم للشعر - ما يشبه تهيؤ الشاعر للسر: مراسم أخصها أن يوجد في مكان وزمان مكثفين تشكيلا خاصا، وأن يسلك سلوكا حركيا ولفظيا خاصا، متصبا بالمعجب والإثارة، وأن يتربى بزي خاص، ويظم أو يربط شرابا خاصا... وكلاما يستحضر بهذه الإجراءات غيا أو غائبا بغير شكل عالم الشهادة ويتر موجودا ههنا، أو هو يتوكل بها إلى الغياب من عالم الحس والتشوق إلى عالم الغيب. وقد نسب أن الشعر - وقد نخرج أصل ما يبدو من الشعر واستقل بعد أن ترحل في أصدائه - كلما كان حقيقيا أصيلا عاد إليه ليدرك به، وأرجع صاحبه إلى عالم البداية. ولعل هذا الكلام أن يجد له معنى في قول إ. فيشر (E. Fiesher): «إن مضمون خروج هؤلاء الأفراد (يعني اللغزتين علة) من طوعهم

هو إعادة تركيب الجماعة البدائية بطريقة عنيفة في داخل الفرد» (٢٤٦). عن أن كلا من الشاعر والشاعر يحضر في غالب أو يغيب في حاضر، فينسحب من الحياة ويتخلع عن التصوف البشرية. وهذا «الانخلاع عن البشرية» حال شبه أحوال التصوف، وتترال الوحي، والفرق الذي سبق للموت (٢٤٧). وفي مثل هذه الأحوال تتغير الرؤى يا فتتغير العبارة والتسمية، وتنفذ الأشياء خصائصها السابقة في الزمن، وتكتسب مملولات أخرى؛ فالشاعر يلتصق شعره كما يلتصق الشاعر سحره، ثميرات تفتح ذاته وتشتتها بطلاقة كبيرة على «الاستحار» - إن صح القول - أو «الاستشعار». وهذه الميراث هي عند كليهما «شيطانية» لأن عملها الغريبة، ومدفعا إغضاع البشر لسلطان بشري بوسائل غير بشرية. وهنا تكمن - في رأينا - الفارقة الكبرى بين الشاعر والشاعر من جهة، وأنثى من جهة ثانية؛ فهي يلتصق به في الوسيلة ويختلفان معه في الباقي، إذ إن ميراثه «ملائكية»، وعمله الهداية، ومدفعا إغضاع البشر لسلطان إلهي. ثم إن الشاعر والشاعر يلتصق كلاهما عمله بلحزم أو الحرام: الشعر أو التماسه في القول. ويجعل القول أن الإجراء الذي يتوصل به الشاعر كالذي يتوصل به الشاعر، وأن كليهما تفتح ذاته بإجراءه الخاص على حال خصوصية يتلقى في أثناءها إلهامه. وأصل ما في قصة الفرزدق حين دعاه الجن في جبل «فيجاب» ما يربط منا تصور هذه الحال: «فجاش صدى كما يهيم للرجل» (٢٤٨). ولكن ربما كانت أكمل صورة حفظها لنا كتب الأدب العاشية هي التي توجد ضمن أخبار جرير؛ فقد أخصب راعي الإبل (٢٤٩) وأهانه، فانصرف إلى بيته غصيان، حتى إذا صلب المشاة بمنزله في علية قال: ارتفعوا في باطية من نيل وسرجوا إلى فارسجوا له، وآتوه باطية من نيل (...). وصمعت عجز صوت في الدار فاطلعت عليه، فإذا هو يجير على الفرائس صيان لما فيه، فقلت لمصفييه: ضيقكم بمنجور! رأيك كذا وكذا، فذلاها لها: أخصي لسطيتك، نحن أعلم به وما يملس. فمزال كذلك حتى كان الشعر، ثم إذا هو يكر دله قلما لسانين بيتا في غير، فلما ختمها بقوله:

فَكُفُّ الشَّوْطِ إِنَّكَ مِنْ كُفْرِ
فَلَا كَعْبَا بِلَسْتُ وَلَا كِلَابَا
(...): قَالَ: لَهْزَيْتُهُ وَوَبَّ الْكَيْفَا (٢٥٠).

فالشاعر يقوم بعملية تركيز حادة تحدث له توترا مقصودا يهيء له يورد الحصول عليه ويقلعه ويخذه؛ ينشأ صورا أو كلمات يشرده خلفها، ويكتف مؤثقا عن الالتفات إلى عالم الحس والشهادة ليتسنى إلى عالم اليوم الفردي بروحه ومشاعره، في حين يبقى الجسد فنيوتا أروشيا؛ فالروح تتحرك في مجال والجسد يتحرك في مجال آخر؛ وهذه هي الحال التي تبدو لئن لم يسانها فيها سنده بلاشير (٢٥١) والهديان التيويونيزي. «في» والأغلا (٢٥٢) إن أبا النعمان المجلد كان «إذا أشد أزيد ووحش بشابه، كما أن بشرا إذا أراد أن يتشد صق يديه وتنسحب ويصق عن يمينه وشماله، وكذلك الجزئي، كان إذا قال شعرا تشافق وتزاور في مشيته مرة جانبيا ومرة القفري، وهز براسه مرة

كلها ، والقبائل التي لم تمان بعد من بلية الإحصاءات هو أنّ الشاعر إذا تقوى بالكلمات الصحيحة أهدم المطر حقا (٧١) .

ولعل المذائع والمقاصد وتعدد الخصمال الحميدة ومظاهر التّجاح في الأعمال والأسفار والصيد والنزوة تصاعق لهذا الحكم الذي يحاول البحث عن صلات قديمة بين السّحر والشعر ؛ فقد يكون الجاحول للأساطير البطولية سحريا في أساسه ومبدئه ، فتكون للمفارقة - أي الإضافة بفضائل النفس والقبيلة - عملا حده جلب الغال والتّجاح ؛ فقد مثل الإنسان ورفضه وتغنى بأعماله وإنجازات كبرى ، لا لأنها واقعة بل من أجل أن تقع ، ومن أجل أن تتغلب الجماعة على المؤدّى وعلى الجوع والأوبة والأحزان (٧٢) . وبذلك تكون عملية سرد المآثر نفسها ، شعرا ، عملية سحرية في هدفها وأساسها ؛ لما أصبح قصائد قد يكون في الأصل رقي وتعاظم ؛ فالشّعر يمكن الإنسان من أن يتخلص من الحزن واليأس ، ويغني الخوف والقلق وهو يواجه أعمالا نجاحها غير مضمون ، ويظهر غالبا عندما تكون نتائج العمل البشري هزيلة متعذرة قليلة الجفدى ؛ وكذا الشعر ؛ يأتى لسدّ ضعف اللّغات ولإثباته نقص العالم ، ويولد لذة قريبة من لذة الحلم تعرض فيها نقائص الحياة اليومية . الشعر ردة فعل على بيس الحياة ، والقصيدة « مجال » تتحقق فيه - بقوة الشعر - أحلام الشاعر (٧٣) . والسّحر كذلك تعبير عن رغبة فنية هي امتلاك القوة أو مجازاة الضعف ؛ فكلامها محاولة لتلبية رغبة الإنسان القديمة في أن يكون سلطانا للمخلوقات ؛ وإن نفاذ الائتلاء بين عمل الشعراء وأعمال السحرة كثيرة ظاهرة ؛ فكلمهم يسكنه روح واحد ، وحلم واحد ، وأسطورة واحدة هي أسطورة بروتيموس ؛ أسطورة الإنسان الغاشي المفتت للقدرات الإلهية ، والصانع خلاص ذاته وخلصا الكون كله بوسائله الخاصة (٧٤) .

وعندما يُعزّل الطموح إلى القوة عند جماعة بشرية ما فإنه يعبر عن نفسه من خلال أسطورة الرّجل القدرى الذي كلمته قانون يُفَضِّع الدنيا ؛ فالشّاعر - والشاعر أيضا - يصبح وسيطا بين أمته والعالم غير المنظورة ؛ مهمته أن يحقق ، بمواهبه الخاصّة ، ما انجس من رغائب أمته . وعندما تتحقق الأعمال والمشروعات الممنوسة تبقى الأساليب القديمة ؛ عندما ينفق العطل والعمل يتشمس السّحر والشعر ؛ « فلنكني نتمتع شعرا قوّة كان قد قدما فلكنك تشته بطاقة باطنية عن طريق إحياء الطغفوس الرّزمية (. . .) وتنظيم احتصالات يستمدّ فيها الكلام نفوذها الخارج من الملمس الجسديّ الذي يجتده في جمهور ممتدّه » (٧٥) . لنقل هذا الكلام ونحن نفكر لحظة في كبار شعراء الحضارة العرب القديمة ؛ إنّه الشاعر والشّاعر ، في مثل هذه الأحوال ، انعكاس على مستوى الخيال لطموح جماعى نحو القوة . قال إ . فيشر (٧٦) : « إنّ العمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية ، ولكن الإنسان لا يعمل فصيح وإشفا يعلم أيضا (. . .) والشّعر ، في الخيال ، يقابل العمل ، في الواقع ، والإنسان من أوّل عهده ساحر . » ونقول نحن إنّه من أوّل هذه فاشر ؛ ويرى هذا الباحث أنّ الفنّ لم يكن له ، في فجر الإنسانية ، بالجماس غير أوهي الصّلات ، وأنه إنّما كان أداة سحرية ، وسلاحا في يد الجماعة الإنسانية في صراعها من أجل البقاء .

وعنكبته أخرى (٧٧) . ولكن ما رأى فيه بلا غير « إعرابا مسرحيا » نرى فيه نحن مثابه الاحتفالية السّحرية ، ورواسب لجهود سابقة كان الشّعر خلالها في خدمة الطغفوس السّحرية ، أو كانت للشّعر بالسّحر صلات حميمة .

ولعل الشّعر يلتقي بالشّعر أيضا - تاريخيا - في الأهداف والغايات ؛ فمن أهداف العمل السّحري التحكم في قوى الطبيعة الخفية والسيطرة عليها ، ومن ذلك ما كانت بعض الشعوب تقوم به فجرا لإعانة الشمس على الشروق ، أو في أحوال الكسوف والخسوف ، أو لطقوس التي كانت تؤدى لإيقاظ الأرض من سباتها الشّتائى (٧٨) . ومن أمثلة ذلك أيضا التحكم في المطر . وقد تحدّث ابن خلدون (٧٩) عن « يسحرون السحاب كى يسيطر الأرض للمقصودة » . واللاظ أن هذا الطقس السّحري قديم عند العرب وعند غيرهم من الشعوب . ولعل ما بقى من الشعر العربى من استطراد السماء والسحاب ليظهر الأطلال والدمن والقبور شاهد على صلت علاقة بين الشعر والسّحر في أداء هذا الطقس القديم . وهذا أمر ذمب إليه بعض الباحثين في دراسة الصورة الشعرية من حيث صلتها بالشاعر الجماعية القديمة في الدين والسّحر ، فرأى أنه « نظرا إلى حاجة الإنسان ، في المناطق الجافة ، إلى المطر فقد ارتبطت به ممارسات سحرية شتى ، كما هي الحال في جميع بقاع العالم التي تعتمد حياتها عليه » (٨٠) . ويذهب هذا التوجه في البحث إلى حسان وصف للطير في الشعر القديم ترسبا لعلاقة مرتبطة بطقس استخدام الشّعر في عمليات الشّعر المتخيل أو سحر المحاكاة الذي يقدم على مبدأ « الشيء يُحدث شبيهه » . عل أن الاستطراد مطلقا تعبير عن رغبة تتعلق بالأحياء ذات أصول سحرية ؛ فقول امرئ القيس في وصف المطر :

« وأضحى يسبحُ للماء عن كلّ قَبْلَةٍ

يمحُو الضباب في صفائف بهجو . . .
... فأسقى به أحقى ضعيفة إذ نأت
وإذ بُدّ المزار ، غير القريض » (٨١)

أو القسم للمتنعق بوصف المطر من معلقته ، قد يكون ، بهذا الفهم ، لا وصفا أو حديثا عن واقع حلى بالأطوار الموصوف ، بل خلقا وتكويناً - بالشّعر - هدفه إزالة القسط وهو الجذب والجفاف ؛ فهو - بمبادرة أخرى - لا يصف لحصب ، أو لا يصف بقدر ما يستنزل مطرا مفقوداً تلك أوصافه ، مذكورا على الرّجاء والحلم لا على الحقيقة . وقد رأى بعض نقاد الغرب أن الشعر نشأ على ما يبدو من رقى السحرة وتعاظمهم ، فالأقوام البدائية تعتقد أن لأسلأسة قوة سحرية على السميات (. . .) ولكنها لا تستطيع فعل ذلك إلّا إذا كانت هي الأسماء الصحيحة (. . .) والكاهن أو الشاعر - السّاحر يستطيع استنزال المطر بأن يقف في الرماء متلفظا بالأسماء الصحيحة (. . .) فالساحر - الشاعر - هذا الرّجل العجيب العميق ، الناذل العنبن ، المتصل بكبد الحقيقة عن طريق اللّغة - يخرج إلى بطن الواهى ويرفع يديه وينطق لفاظا (. . .) وإذا المطر ينهمر ، أولا ينهمر ؛ وعلى كل حال فإنّ من واجبه أن ينهمر . والرأى السائد بين الأقوام البدائية

اتخذت بدءاً من القرن السادس عشر معنيً قديماً... (٨٤) وفي أوقات الحرب وبخاصة كانت مهمة لمن العدو « تقع على عاتق الرجل الغادر على أن يقول الكلمة المناسبة (...) حتى إذا غضب الإيمان بقدرة اللغة السحرية تطورت إلى القصيدة المجالية، وانتقلت من دائرة التناحر بين القبائل إلى دائرة التناحر بين الأشخاص » (٨٥) وكلمة « نقيضة » مشتقة من « النقص »، وهو إنسان ما أبرم من عقد أو بنة. وهنا نشعر مرة أخرى بأن الكلمة ترتد إلى ماضى كان المجاد فيه وسيلة سحرية. وبعد ردة الشاعر المهجر على خصمه بمثابة إبطال فعل القوة الشريرة الكامنة في المجاد (٨٦).

وللإشارة، من جهة أخرى، أن كلمة « قافية » لا تخلو كذلك من أبعاد سحرية؛ فمن معانيها « القفا »، وفي حديث مرفوع: « يقعد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عقد، فإذا قام من الليل فترضا أنحلّت عقدة. و « قفوت » شربت قله، و « قلاه يفتقه » رماه يامر تبيح (٨٧). ولعل « الضرب » أن يكون من الضرب : قال ابن رشيح، معلقاً على قصيدة جرير في غير : « ومن وضعه الشعر حتى انكسر نسبه وسطع عن رقبته (...) بنزوم (...) وهذه القصيدة تسميها العرب « النفاضة »، وقبل سماعها جرير « النفاضة » (...) وقبل عرفت باسم « النفاضة »، أي الضربة التي تشج الرأس حتى تصل إلى الدماغ (...) وكان أثر هذه القصيدة في راعي الإبل عظيماً جداً، حتى إن ابن سلام ذكر أنه توفي في العام الذي قبلت فيه (...) » (٨٨)، كما ذهب ابن جني « في تفسير أصل (ك. ل. م.) - إلى أن في الكلام معنى الحكيم والإكلام أي الجرح، ومعلق على ذلك قالوا : « فلما كانت الكلام أكثر إلى الشعر، اشتق له من هذا الموضع » (٨٩)، وتقول بقول امرئ القيس :

« وجرحُ اللسان كجرح اليد ».

هذه صلة المجاد باللغة السحرية، وقد كان الرجل في المجالية إذا غادر وأخضر باليمن، لجعل له مثال من طوبى (...) وتقول : إن فلاناً قد غدر فلانته... (٩٠).

على أن الأمر قد يكون - في الأصل - عاماً في أغراض الشعر القديم جميعها، فتكون صلة الشعر التاريخية بالسحر افتراضاً نوعياً. وهو الافتراض لعله - إذا صح - أن يسهم في إضمار مكانة الشاعر ودوره في المجتمع العربي القديم، ودرجة القيمة من العرب إذا نبغ فيها شاعر، وهي فرحة قد تكون « نابعة من أن ابناً من أبنائها قد اتصلت أسبله بشوى ما وراء الطبيعة (...) وهو يستخدم هذه القوى لمصلحة القبيلة » (٩١). كما أنها قد تنصر خصية القبائل الشعراء المجاليين بصورة خاصة - لخطورة صلة المجاد بالسحر - وإكرام وفادتهم حينما حلوا، فقد عاشت العرب، في العصر الجاهلي كما في العصر التالي، تحت كابوس القصيدة المجالية؛ فليس ثمة كبرياء تقف أمام شاعر هجاء (٩٢)... وقد أذهب هؤلاء الشعراء (٩٣) السحرة فكانوا مكروهين لكن سرهوى الجانب، بنفى استرضائهم منها كانت الحيل وشتت الظروف، لأن كلامهم - كالسحر - « يرفع » أو « يضع »، يحى أو يميت، ولأن الشعر « تدفع به العظائم وتسل به السخائم، وتحلب العقول وتسر الألباب »... (٩٤). ولقد

ولكن كانت العلاقة الغائبة بين السحر والشعر في الفخر والمجد غائمة بعيدة الغور فيما بقي لنا من شعر قديم، إن العلاقة بينه وبين الرثاء والمجود تبدو أوضح. وقد ذهب بروكلمان إلى أن شعر الرثاء كان ذا غاية سحرية في أصل نشأته، إذ كان يكمل الطقوس الجنائزية التي يقصد منها أن تهدأ روح الميت وأن يستقر في قبره، وتبناه عن أن يرجع إلى الحياة فيلحق الضرب بالأحياء الباقين (٩٥). وأكد المشتغلون بأمر السحر من الباحثين أن السحرة يبدأ عمله دائماً بإرجاع الطمانينة إلى أتباعه ومريديه (٩٦).

على أن مراسم التندب ومظاهر التضج على الموتى في الشعر العربي القديم قد تنبى برغبة الأحياء في الاتصال بالمت؛ فالزيارة التي تتواتر، في هذا الشعر، في شكل مرسوم أو لازمة - وهي « لا تيمد »، التي نجد لها في مثل قول الحصين بن حزام المري :

« فلا تيمد نُصيم فكُل حيي سيلي من صروف السهر حينا » (٩٧).

« قد تكون حدث، في الأصل، « وسيلة للتخاطب بروح الميت، ويحثا عن التناكس من حماية روحه للقبيلة » (٩٨). ومن علامات أثر السحري في شعر الرثاء وجود ظاهرة التكرار في المراثي - تكرر الفاظ بعضها أحياناً، أو تكرار وحدة نغمية بالفاظ متقاربة في الجرس أحياناً أخرى. والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعري (٩٩).

والتقريب بروكلمان وجولدمسبير وغيرهما (١٠٠) على أن المجاد - من قبل أن ينحدر إلى شعر السحرية والاستهزاء والتب - كان في يد الشاعر سحراً أراد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحر الكلام ؛ ومن ثم كان الشاعر إذا غيها لإطلاق مثل ذلك « التلمن » وليس زياً غاضباً شبيهاً بزي الكاهن (كما مرّ بك سابقاً) : « يرى الشريف المرتضى في أماليه أن الشاعر في المجالية كان إذا أراد المجاد ليس حلة وعلق شعر رأسه إلا ذؤابتين، ودعن أحد شفي رأسه، واتملم نغماً واحدة (...) » وواضح أن هذا ضرب من السحر التشاكلي، يرد به إحداث أثر السحرة العمل والغلو في المهجور (...) ويبدأ نهم قول بشر بن أبي خازم :

« وكان مقامنا - ندر عليهم - بإبط في المجاز - له ألام » (١٠١)

وللإشارة أن « المجاد » - لغة - هو الطعن بالقول، وهو « التلمن » أو قريب منه. « وفي الحديث : اللهم إن عمرو بن العاص هجبال... فاهجبه اللهم والله عدد ما هجبال » (١٠٢). وهكذا فإن المجاد ينبع من الطبيعة السحرية، حيث يوجد مفهوم القدرة السحرية المتفرقة بها لكلام المهجورين. وقد ظل هذا المفهوم حياً، على حيل نحو التراضى، في النصف الثاني من القرن السادس (الميلادي) وطوال القرن التالي. وأخذت المشاغل الاجتماعية، ومنها الأثر الذي يجمعه المجاد، تكبت القيم السحرية فيه ولكن دون القضاء عليها. فلذا كانت كلمة « هجاء »، في الأصل، تتعلق بفكرة تعزيرية، ولقد

الانفعال التأثري ، كخطاب الكهنة والعرافين والمُتَجَمِّين وأصحاب الكرامات والمُزَمِّن والآتياء والتَّكِين . فالوُزَن خصيصة مشتركة بين الخطاب الشعري والخطاب السحري ، غير أنه شعر عند الشاعر وسجع عند السَّاحِر (وغيره) . وفي كتب تاريخ الأدب العرب أن الشعر قد يكون متروكاً إما عن الرجز المتروك أيضاً عن السجع ، أو عن السَّجع مباشرة ، فهو رَجَزٌ كان امتداداً للطاقم السحري للسجع ، علماً بأنَّ « أَشَدَّ » تعني رفع صوته بالشَّعر ، وأنَّ « أَشَدَّ به » تعني هجاءه^(١٠٧) . ثم إنَّ النغم عمومياً يقرى طابع الكلمة السحري ويدعم سلطانها الاجتماعي . وقد كان الغناء أيضاً منظوراً إليه نظرة عجيبة مرتبطة بالجن ، ولذا وقفت منه السَّنة موقفها من الشعر . وقد كان الشعر عند العرب ، كرقى السَّحر - إنشاداً . ومن المعلوم أنَّ للإنشاد أثراً في إحداث الظواهر النفسية وتحريك المشاعر والانفعالات وتحريك البواطن ، فالحقنة سهلٌ - في احتفالية السَّحر والشَّعر والاحتفالات الروحية بعامة - انفتاح المُقدِّد وزوال الحُجب والكوابيس ، ويطبق ما كُتِبَ ... فالشَّعر بين السَّحر والشَّعر هو هذا الأثر العجيب الذي يمارسه الخطاب الشفائي المنغم ، الذي يسهم في جعل البيان سحراً .

ولعل أهمية الوُزَن - في هذا الصِّدَد - ثابَّت من أنه « طريقة لفرض الصُّورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينمك ، بغير الوُزَن » في معاني الألفاظ نفسها . وهذا يخلق تشبيهاً للفكر قد يكون وحده كافياً لتحويل التلقِّي إلى تجربة ، فيصبح المعلول المُتَوَقَّع قريباً من حول العمل الدلائل ، إلا أنَّ له تأثيراً خفياً في هذا العمل من المهم التامل فيه^(١٠٨) . فالوُزَن يفعل في عمل الشاعر والساحر ما يفعله في متلقى السَّحر والشَّعر : يفعل في لغة هذا ولغة ذاك ما يجعل للمنى شأنها غامضاً ملتصقاً عجيباً ، وهو يفعل في متلقى هذا وذاك ما يجعله ينخدع أو يتجلبب دون أن يدرك . أو قبل أن يدرك - فحوي ما يفهم تمام الإفرح ، لأنَّ الوُزَن التنظيم قد خدعه ، فيفعل أكثر مما يفهم . وهذه الطريقة يمارس كلُّ من السَّحر والشَّعر العظيم تأثيره العجيب في سامعه ، فالسامع يتبع خيط الكلام الموقَّع قُدَّما ، فيأخذ الكلام أخذاً ، لا سيما في أحوال الإنشاد الأول ، حيث كانت الأشعار تُلقَى مشافهة . وقد أفادتنا بعض البحوث الحديثة التي تناولت أشعار بعض القبائل الأفريقية بأنَّ فنَّ الغزل في هذه القبائل - التي تستمر فيها البدايات وتُعايش البداوة - ليس غرضاً في ذاته ، فالشعر نداء سحري يصرخ المطالب الجماعية التي يتقدم بها الإنسان إلى الأشياء ويشيرها ، فتظهر وتكون وتتجسَّس بفعل الكلمة ، والجملة الشعرية تُلَفَّف في صيغة الأمر ، والشاعر يتحكم في الزَّمن ويتحدَّث عن المستقبل بعيدة الماضي ... وما بلغت انتباه الباحث ، في هذا المجال ، هو الألفاظ في كتابتها الأوتولوجية ، فاللفظ نغم يحس هندسة الذَّات ، وهو في الوقت ذاته تطهير رمزي ، وصورة ومرآة وتسمية وإسهام تنظيم في حيوية الكون^(١٠٩) .

« وصناعة السَّحر جملة من الإجراءات والاحتفالات ، هدفها تركيز الانتباه حل لفظية القصيدة ، مثلاً يركِّز السَّحر الانتباه على صيغة المُفَكِّس المُفَكِّية . كما أنَّ للضرورات الشعرية ما يوازينا في الاحتفال السحري (...) فالشَّعر - في حالي الإنشاد والكتابة - تنظيم للمكان

امتلات كعب البلاغة بأبواب وهانين من نوع « من رفعه الشَّعر » و « من وضعه » و « من قضى له » و « من قضى عليه » و « من نغمه » و « من ضربه »^(١١٠) ... فالشَّعر - كالسَّحر - يتنغم ويضرب ، وهو مثله يُوَثَّر في السلوك البشري فيغيره تغييراً ، أو قل يسحر البشر ، يستحق الشحيح ويشجع الجبان ، ويهمل ويبرِّد ... وإذا خُصِد بما يناسبه ، وقرئت به الألمان على اختلاف حالاتها ، وما تقتضيه قوى استحالاتها ، عظم الأثر ، وظهرت الجبر ، فتشجع وأقدم ، وسهَّرت وقوم (...) وشهَّرت وأضحك حتى ألغى ، وأحزن وأبكى (...) وهذه قوى سحرية ، وبعان بالإضافة إلى السَّحر حرية^(١١١) .

ويلتقى الشعر ، فوق كل ما مر ، ببعض ميله السَّحر الأسامي التي أهمها مبدأ « المشابهة » ، الغاضي بأنَّ الأشياء تدعو نظائرها ، وبأنَّ الجزء يجلب الكل . ومن هذا القبيل قسمة الاسم والنظن والأسمان والزَّيق والشَّعر في السَّحر ، إذ هي عقل الشخص بكماله ، وتعد امتداداً له ، وإدخالها في العمل السحري ينجم عنه تأثير بواسطتها في شخص المسحور يرمته ... وربما كان لما في شعر الغزل من ذكر لدار فلانة أو اسمها ويوقها وأسنانها وشعرها وأرضها ويهاج تحركها عمومياً صلة بهذه الطقوس السَّحرية الغائبة . ويكون هذا الشعر قد حُكس بذلك ظلالاً لآهاني سحرية ضاربة في القدم . وربما وجدنا في غير شعر الغزل ظلالاً مماثلة ، متحللة من هذا للبدأ ، لعلَّ من بينها قول متمم بن نويرة^(١١٢) :

« وقالوا : أتبكي كل قير رأيتُهُ
لغير نوى بين إلوى والدكادك
فقلتُ لهم : إنَّ الأسى يبعث الأسى
فمُحَوِّن فهذا كله قيرٌ مالك »

وللسَّحر مبدأ آخر معروف أيضاً هو مبدأ « العدوى » ، الغاضي بأنَّ الأشياء التي كانت بينها في وقت ما صلة ، يبقى بعضها مؤثراً في بعض حتى بعد أن تكون هذه الصِّلة قد أبتت وتلاشت . وهو مبدأ له عمل ما يبدو ما يشبهه أيضاً في الشَّعر ، لعلَّ منه قول بشار بن برد^(١١٣) :

« لستُ بكفى سَفَهَ أبغضى الينى
ولم أدِر أين الجود من كفه يُمعدي »

وقول جبران بن عامر^(١١٤) :
« تكباد يدي تندي إذا ما لمسْتُها
وينبت في أطرافها الورقُ الحضر »

وقول عبارة الينى^(١١٥) :
« ملكٌ إذا صاحبتُ نورَ جبينه
فارتقنه والتَّوَّ فوق جبينى
وإذا لثمتُ يمينه وعرجت من
أبوابه لشم الملوك يمينى ... »

والكلام السَّحري كلام مؤوَّن موقَّع خاضع لتوزيع موسيقى عتد ، وكذلك الكلام السحري ، وشق صنوف الخطاب الوجدى

وتوقيع للزمان (...) ولا وجود لشعر « حر » إلا بالقدر الذي يمكن معه أن يوجد سحر بلا طقوس »^(١٠٩).

ثم إن لغة الشعر ولغة السحر كليهما جزئية رامية . ومعلوم أن المجاز مدول عن سنن التعبير المادية ، يولد في متقبل الكلام « اتحاداً » يخالف انتظاره ؛ لأنه يُحدث خللاً ويأخرس خرقاً على هذه السنن ، فيؤثر بما هو خطاب ؛ لأنه يترك نظام العلاقات بين الأشياء في ذهن المتلقي إرباكاً يتحول بمقتضاه التعبير إلى تأثير . ولهذا يكتب كلام الشعراء والشعرة صفة الكثافة التعبيرية ، التي تجعله يتفوق على الكلام العادي في القدرة على رصد كثافة المواقف والظواهر والأشياء ، وتسجيلها ، وإطالة الوقوف عنها . وقد قيل عن الشعر إن من خواصه أنه يطيل الوقوف عند صفات الأشياء التي يذكرها^(١١٠) . واللغة ، سواء في السحر أو في الشعر ، تكثف كوتها وسيلة لتصبح غاية وحل غاية ، وهي فيها جميعاً تمارس نفوذها وسلطانها ؛ فعملية الكلام والتسمية تتحول إلى ممارسة نفوذ على الأشياء والأشخاص . « ولغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق ؛ وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه فحسب ، بل هو ، إلى ذلك ، الشخص الذي يخلق أشياء بطريفة جديدة »^(١١١) . كما أن التخييل والحلم والتخيل في الشعر - وهو عند بعضهم رؤية الغيب ، أو القوة الرؤى داوية التي تستشرف ما وراء الواقع فيها تحفته - « حركة تتجاوز التصورات العقلية والأفكار المعروفة المنطقية ، وتتخلل في تيار الحياة وتدفعه الخافضة (...) فتصبح الطبيعة كأنها ليلاً طيماً يسمح ويستجيب ... »^(١١٢) .

اللغة تنظم في الشعر انتظاماً سحر وفن ويغدق :

« ساحر نظم الجباز من الألوان »

سابعه ، محبته ، تحبته »^(١١٣)

وهو انتظام تشكله الحالة الوجدانية والرؤى الشعرية والعمل الشعري . هذا هو رأي بعض كبار الشعراء في الشعر : إنه يسحر بما هو انتظام معجز حبيب للكلام ؛ وهو يسحر أيضاً بما هو فعالية وتأثير :

« وما زلتُ بالأشمار من كل جانب
أليها ، والشعر من عقد الشعر
إلى أن أجاوب لوصول وأقبلت
على غير ميعاد إلى مع المصير »^(١١٤)

ولعل هذا الكلام أن يوجهنا - فضلاً عن هذا - إلى التقاطع الأنتولوجي بين السحر والشعر ؛ فالعلاقة لم تدارفها فحسب ، بل باتت كاشنة في طبيعة المعلن . ولئن غير الدافع الشعري - للشعر - اتجاهه فأصبح اليوم يقصد الخيال لا الحسى ، والجمالي لا المنهجي ، إنه يبقى ، في نظرننا ، العنصر الأساسي في الخلق الشعري الأصيل المخلوق ؛ « فالخفاضة لم تبعد خيال السحر إلا لمتنح - في الفن - سحر الخيال (...) والعمل الشعري ذاته ذو جوهر سحري ، والكون الشعري سحر في الخيال »^(١١٥) . الشعر يصغر من حجم الدنيا ويضيق من سمعتها فتبدل لدى الشاعر خيمة :

« هوى جبل الدنيا الفسح وغيثها الد
سريع وحاميتها الشئى المشيع
وقد كانت الدنيا به مطمئنة
نقد جمعت أوتادها تنقل »^(١١٦)

والشعر يغير معادلات الزمان :

« أنت الذى تنزل الأيام منزوا
وتنقل الدهر من حال إلى حال »^(١١٧)

ويقيم دنيا داخل الدنيا ، ويغير معادلات المكان :

« سوت ما بين السماء وناظري
وفسحت من عيني كل سواد
ضالقت على الأرض بملك كلها
وتركت أضيئها على بلادي »^(١١٨)

والشعر يشوش عمل الحواس فيخلق للصور لونا ويجعل المسموع مرئياً :

« وكان رجيع حديثها
يطلع الرياض كسبين زهراً »^(١١٩)

وليس الأشياء بعضها ببعض فيجعل الرياض سواداً والزبد باهما ؛
« ليس الخلود بها على مسالكى
فكأها ببياضها سوداء »^(١٢٠)
ويحرك الجواهر ، ويغل ما لا يُغل ، ويعقد أواصر ووشائج بين
أكثر الكائنات تباعداً فإذا هي به حية :

« فلم أر قبيل سن مشى البحر نحو
ولا رجلاً قامت أعانفه الأند »^(١٢١)
ويجعل الأشياء تتناسخ وتتجلف ، ويصير الباعث من الكائنات شيئاً
مبهراً فإذا هو المعجزة :

« لو حل خاطره في مُقعد لشي
أو جاهل لصحا ، أو أعرس غفياً
إذا بدا عجب عينيك هبته
وليس يحجب به إذا احتجب »^(١٢٢)

وهو يمجح - بالكلام - قوياً لخلق ، ويتح من أبار المجهول ، ويسير
غفياً الأجرام ، ويبدل الخلق تبديلاً :

« سلبت مظاني لحمها فتركيتها
عوارى في أجلاها تتكسر
وأعيت منها غمها فتركيتها
أنساب في أجوالها الریح تصفر »^(١٢٣)
والشعر يُغير نوايس الأشياء ، وينسخ قوانين الطبيعة ، وينف
أنساق المنطق :

« ومن عجب أن السيوف لديهم
تحبس حمة ، والسيوف ذكور »

يُطار، فهذا يكفى بسيط المشور لأدائه ، وإنما هو بطير الطائر فعلا
 ويزجره « حقيقة » . وللسنا في أكيد حاجة إلى تحليل الحدث ؛ فهو مائل
 حاضر ، يكفى أن نغمض أعيننا لنراه ! « إن الخطاب الشعري -
 كخطاب الشعري - له نسق الحيلة لا نسق المنطق . وإذا كان اللفظ
 في الشعر هو الشيء فإن الأساليب البلاغية يجب النظر إليها في معانيها
 الحرفية ، إذ إن الصور البلاغية منطق عقلاني خارجي ، يُمدنا عن
 طرارة الشعر الأولى » (١٢٨) . فالقول النسب إلى كثير عزة :

« ولما قمينا من بين كل حاجة
 ومنح بالأركان من هو ماض
 أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
 وسالت بأصناف الملقى الأباطح » (١٢٩)

يخلق كونا حيا ، ونبرا « حقيقيا » يسيل بأعناق المطايا . فإذا أخذناه
 غير هذا الماخذ ضلنا وسقطنا في النثر . وإن هذا الازدواج بين
 الأباطح - مساليل الماء الواقعية - وبين أعناق المطايا - شبه الازدواج
 الأسطوري الذي يزدهر في السحر وكثر في مثل قولهم : « أمطرت
 الساء صفادح ، أو ثمايين » ؛ فهذه ، بعبارة أخرى ، مظاهر خلق أو
 تشويه خلق سحرية - طبيعية . ولعل دور الصورة هنا ليس في أن نفهم
 بعض خصائص الشيء أو المعنى المرموز إليه بسرعة ودقة وبساطة - كما
 يعتقد العقلانيون - بل أن نحدث بينه وبين قرينه مشاركة تامة :

« لمعيناك حينها وجيدك جيدها
 ولكن عظم الساق مشك دقيق » (١٣٠)

إن صحة التشبيه هنا ودقته أمر لا يلفت إلا انتباه الناقد ؛ أما الشاعر
 فعنده أن عين القارئ عين حبيته ، وأن جيده جيدها . . . أسنا هنا في
 خضم العالم السحري ، حيث تتجاذب - في وحدة كثيفة عميقة - أكثر
 الأشياء تباعدًا في التفكير المنطقي (١٣١)

« وانحيت التربة المجففة - من عطش -
 عن أشدني فاضرات تنبع الشحبا
 الربيع ؟ لا ، ليست الربيع التي ركعت
 بيضاء سوداء رقطاء القفا عجباً

تلك الزوافات في السهل المقيم لها
 مرعى روى من سراب يثيت الشفا . . . » (١٣٢)

لعلنا نتيقن - من خلال هذه النظرة المعجل - أن بين الشعر والشعر
 أواصر متينة ، سطحا جمالي وعمقا تاريخي وأنطولوجي . وقد توسلنا
 إلى إضاحها بتقليب اللفظ في اللغة أولاً ، ثم بتفحص نقاط الالتقاء
 البارزة في مستويات عدة . . . وحاولنا أن نستجمل ما خلق بالذي
 وصلنا من الشعر القديم من آثار القلوب السحرية المتوسلة بالشعر ،
 أوعا يكشف عن ماضي العلاقة بين الطاهرين والنشاطين ، وهذا هو
 الوجه التاريخي من العلاقة ؛ أما وجهها الأنطولوجي - وهو الأهم -
 فيخلق الزمان لأنه كامن في كل شعر حق . . .
 عل أن لنا في هذا الموضوع فضل قول نحن بإذن الله قائلوه .

« وأعجب من ذا أنها بأكتهم
 نأجج نارا ، والأكث بصور » (١٣٣)

والشعر إخبار خلوط عن الأشياء ، يفن الناس باستخدام قليل عما
 يعرفون وكثير عما لا يعرف إلا الشعراء :

« سالت الشدي : هل أنت حر ؟ فقال : لا
 ولكنني عبد ليحيى بن خالد
 فقلت : شراء ؟ قال : لا بل واثق
 توارثني عن والدٍ بمسد والدٍ » (١٣٤)

وهو إخبار الغيب من امرئ يخرج منه إلى الشهادة ويلقى بين العالمين
 جسرا :

« رأيت ذوى الحاجات من كل جانب
 يقولون لي : أين الموقد فأصد ؟
 فقلت لهم : فوق الجرة داره
 ولكنني فارقتة وهو صاعد » (١٣٥)

وهو جهر زيقى حريائي ، يظب حتى نفسه ، ويفتن شكله ، ويهرب
 من مواء وقرق عليه ؛ وهو مفعول يفعل ، ويولد يلد :
 « وما قلت من شمر تكاد بيوتته
 إذا كتبت ببغض من نورها الجبر
 وما أنا وحدي قلت ذا الشمر كثة
 ولكن لشعري فيك من نفسه شعر » (١٣٦)

وهو ، إذ يستغل - يصبح - فوق هذا كله - قوة تفيض على المسافات
 والأبعاد وتجترق الجماد :

« ولكنك طال الطريق ولم أزل
 أفتش عن هذا الكلام ونسب
 لشرق حتى ليس للشرق مشرق
 وغرب حتى ليس للغرب مغرب
 إذا قلته لم يمنع من وصوله
 جدار مغل أو خبابة مغتب » (١٣٧)

إن الذي يسمع شعرا ، أو يقرأه ، لا يبقى عابدا منتلقا على
 نفسه ، يعيش مع أفكار وعواطف ، وإنما يدخل علما موضوعيا
 عسوسا ، تحديه كائنات وأشياء ، أو تدفعه ؛ لأن الكلام في هذا العالم -
 كما هو في عالم الشعر - ليس كلاما بل أشياء تكون عن طريق التداعي
 كلاما يحس ويتحرك ، والألفاظ هي الأشياء وهي بصدد الولادة :
 « وداع دعا إذ نحن بأخفيف من يقى
 نهيج أحزان النود وما يدري
 دعا باسم ليل فيمرها نكاشا
 أطار بلبيل طائرا كان في صدرى » (١٣٨)

إن الشعر هنا يطلق طيران الطائر كيده تفتح ، والقلب يرسل طيران
 الطائر شجرة ترمي في سكوت الظهيرة بمحجر . وهو لا يفي أن طائرا

- (٢٨) البقرة: الآية ٦٥
(٢٩) J. A. Rony : p. 44.
Edmond Dousta : " Magie et religion dans L'Afrique du Nord " , Alger 1909.
(٣٠) راجع :
(٣١) المرجع السابق . ص ١٢٥
(٣٢) حيار الشعر . ص ١٧
(٣٣) المملة . ص ١٦١ .
(٣٤) اللويان . شرح ع . ر . البروقلي . دار للكتاب العربي ، بيروت ١٩٨٦ ، ٢٧٣/٢
(٣٥) وزهر الآداب . ط ٤ . دار الجليل . بيروت ١٩٧٢ . ص ٤٢
(٣٦) وللمملة . ط ٤ . دار إحياء التراث العربي . بيروت . د . ث . ص ٤٩٩
(٣٧) البيان والتبيين . ط ٤ . تب حسن السنتوني . مطبعة الاستقامة ، القاهرة . ١٩٤٧ ، ٧٩/١
(٣٨) ابن رشيقي : المملة . ص ٦٢
(٣٩) انظر حصة سيد بن أي كامل الشكري في القشليات . ط ٥ . تب عمود شاكر وعبد العزيز هارون . دار المعارف ١٩٧٦ ، ص ٢٠١ ، وانظر مُدُنُسان حيد ينفذ الحارثي (القشليات . ص ١٥٥) ، وهي عملية ترمز إلى حبس الشعر والحروف من أفره .
(٤٠) القشليات . ص ٥٨
(٤١) راجع : Silvain Matton : " La magie Arabe traditionnelle " : Bibliothèque Hermétique, Paris 1976. p.21.
(٤٢) راجع مقال مالك يوسف الطائي : والشعر في عصر العلم ، الحياة الثقافية المدة ٥٥ . تونس - نوفمبر ١٩٨٧
(٤٣) والحيران . تب فوزي عطاري ، مكتبة عبد حسن ، دمشق . د . ث . ص ٤٥٠/٦ . راجع : أ . ش . حجابي ٤٥
(٤٤) وسليح الأرب ، ط ٣ ، دار المكتبات المصرية ، بسمروت ، د . ث . ص ٣٦٦
(٤٥) لراجع السابق . ص ٣٦٧-٣٦٩
(٤٦) جواد علي : والفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ط ١ . دار العلم للملايين ومكتبة النهضة ١٩٧٢ ، ١٢١/٩ ، وانظر القشليات . ص ٢٠١ يقول سويد :
وَأَسْلَمَ مَصَاحِبُ فَرَحِشَيْتٍ زُفَيْدَانِ عِنْدَ إِتْلَافِ الشَّرْعِ
قَالِ : لَيْسَ وَهْمًا أَصْغَرُ حَشَمِهِ حَقَائِقُ النَّاسِ قَوْلَ الْفَذَّاعِ ،
(٤٧) والمملة . ص ١٨١ . راجعها كمل في : الأطفال ، طبعة دار الثقافة . بيروت ١٩٨٢ ، ٣٣١/١ - ٣٣٢
(٤٨) اللويان . طبعة دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ ، ٢١٥/٢
(٤٩) تاريخ الأدب العربي . ط ١ ، ٣٣٥/١
(٥٠) راجع جواد علي . ص ٨٥/٩ ، ٨٦
(٥١) والأفاني . ط ١ ، ١٤٠/٩ ، راجع بلاير ٣٣١/١
(٥٢) والأفاني . ط ١ ، ١٣٩/٢
(٥٣) والأفاني . ط ١ ، ١٦٠/١
(٥٤) لسال الرضي . تب كي الفضل إبراهيم . ط ١ . دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٤ ، ١١١/١ . راجع جواد علي . ٨٥/١١ وحل الجبل :
و الصورة في الشعر العربي . ط ٣ ، دار الأندلس ، ١٩٨٢ ، ص ١٩٣
(٥٥) والشعر والفرد . تب أحمد عبد شاكر . ط ٢ ، دار المعارف . ١٩٥٨ . ص ٧٩
(٥٦) المملة . ص ١٨١ .
(٥٧) الشعر والفرد . ص ٧٩
(١) راجع حله الممارسات وغيرها في : حيار الشعر ، لابن طباطبا العلوي (ط ١ . دار الكتب العلمية ، بيروت . ١٩٨٢ . ص ص : ٣٧-٤١) مع شواهد شعرية كثيرة .
(٢) نفسه . ص ١٦
(٣) جابر حصفوري : مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي . ط ٣ . دار التنوير . بيروت ١٩٨٣ . ص ٤٦
(٤) ديوان . تب حيد المجيد الخزالي . دار للكتاب العربي . بيروت . ١٩٨٤ .
(٥) د السلسان : صياغة (شعر) . ط ٤ . ص ص ٢٧٣ - ٢٢٨ ، دار المعارف . د . ث .
(٦) القرآن : سورة البقرة . الآيات : ٩-٨-١١-١٢ . راجع بلاير : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة إبراهيم الكيلاني . ط ٤ . دار التنوير للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر . ١٩٨٦ ، ١/١ ، ٣٣٤
(٧) د تاريخ الأدب العربي . ص ٤٦/١
(٨) د السلسان . ط ٤ . مادة (شعر) : ١١١/١٩٥٢ .
(٩) لراجع السابق .
(١٠) كتاب الشعر والفرد ، طبع للمعهد الآسياني - الإسلامي للثقافة ، مدريد ، ١٩٨١ ، ص ٩ : وهو كتاب شديد الإفادة بعثراته ، والد في الحسب صلة الشعر بالشعر ، غير أنه - لسوء الحظ - لا يكاد يهايز هذا : إذ هو ، بعد عتائه للموسى ، والإشارة التي نقلناها أعلاه من المقدمة ، يطلب إلى كتب اخترايت شعرية أهلها لمعاصري المؤلف من شعراء الأندلس ، جعلها في مختلف أحراس الشعر ، وأرادنا زامنا تفتيحاً وأملحاً لبعض أيتاه .
(١١) ابن رشيقي الهيراني : المملة ، تب عبيد الله حيد المجيد . ط ١ . مطبعة حجازي ، القاهرة ، ١٩٣٤ ، ١٤/١
(١٢) أبو حلال العسكري : كتاب الضعافين ، تب أمين الحاشي . ط ٢ ، القاهرة . د . ث . ص ٢٥٧
(١٣) د السلسان ، ط ٣ ، ص ص ١٩٥١ - ١٩٥٤
(١٤) المرجع السابق .
(١٥) القشريات : الرسالة القشيرية . ط ١ ، القاهرة ١٩٦٦ . راجع : صفوان حسن المرادي : الشعر العربي حتى أفول مدرسة بغداد وفقر الخزانة ، ط ١ . دار الرشيد . بغداد ١٩٧٩ ، ص ٢٩
(١٦) J. A. Rony : La magie P. U. R. Paris. 1950. p.82.
(١٧) انظر :
(١٨) بشار بن برد : اللويان . تب عبد الطاهر ابن خضرو . طبعة الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر . 1966. 88-1
(١٩) د طالب الوزيعين . تب إبراهيم الكيلاني . طبعة دار الفكر . دمشق . ص 1961 . 274 .
(٢٠) " Essai sur L'origine des langues " , Ed. A. BELIN , 1917, P.1 .
(٢١) أحمد شمس الدين حجابي : مقال والأسطورة والشعر العربي . مجلة وصول ١٩٨٤/١ ص ٤٢ .
(٢٢) كارل بروكلمان : تاريخ الشعوب الإسلامية . ترجمة تيه لفس ومير الميليكي ٩٠ ، دار العلم للملايين . بيروت ١٩٨٤ ، ص ٢٩ .
(٢٣) J. A. Rony : (الإحالة ١٦) ، ص ٢٤
(٢٤) ماركس أنتنسن : مقال : الأدب في عصر العلم ، ضمن كتاب : الأدب وصنفته ، اختيار وترجمة جبرا إبراهيم جبرا . ط ٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ١٩٨٣ . ص ٥٠
(٢٥) أ . ش . حجابي . مرجع سابق . ص ٤٤
(٢٦) العهد الجديد . التيجل موصلا . الإصحاح الأول . الآية ١ . راجع حجابي . ص ٤٣
(٢٧) يس . الآية ٨٢

- (٩٠) «الحصان»، تح. محمد علي التجار. ط ٢، دار الحدي، بيروت، دت. ص من ١٢-١٥، وراجع: بلاشير، تاريخ الأدب... ١/٢٤٦
- (٩١) «بلوغ الأرب»، ٢٨/١
- (٩٢) أخى. الحطاب، ص ٤٩٦
- (٩٣) راجع بلاشير: ١/٢٤٦
- (٩٤) أنظر إيجاز الأضنى في الألف: ١٠٤/٩-١٢٥
- (٩٥) ابن طباطبا: «العيار»، ص من ١٢٥-١٢٦
- (٩٦) ابن رشيق: «العمدة»، ص من ٢٩-٣٦ (حيث زوج الأضنى بالشعر بنت الحلق سرعة القدم وكان معصدا لكثرة، وقصة الحطاب وبلى أنف الثالثة، وقصة جبريل وغيره...)
- (٩٧) لسان الدين بن الخطيب: (الإحالة رقم ١٠)، ص ١٠.
- (٩٨) محمود حسن أبو ناهي: «الرفاء في الشعر العربي»، ط ٣، مكتبة دار التراث، المدينة المنورة ١٩٨٤، ص ٦٤
- (٩٩) «الألف»، ١٤٤/٣
- (١٠٠) نفسه ٥٧/٢
- (١٠١) ابن الخطيب: ص ٢٢
- (١٠٢) «لسان العرب»، ٤٤٢/٦
- (١٠٣) جون كرويسوم: مقال: «الشعر كلمة بدائية»، (الإحالة رقم ٢٤) ص ٨٥
- (١٠٤) أنظر: "Discours de la poésie orale", Paul Zumthor, Poffique, N° 52, Novembre 1982, p. 394.
- J.A. Rony: pp. 115-116 (١٠٥)
- (١٠٦) ماكس أنستمن: (الإحالة رقم ٢٤)، ص ٤٨
- (١٠٧) أدونيس: «الإحالة رقم ٧٣»، ص من ١٢٦-١٢٧
- (١٠٨) نفسه، ص من ١٢٨-١٢٩
- (١٠٩) أبراهيم: «الديوان»، تح. محمد حماد، طبعة دار المعارف، ١٩٠١، ص ٣٤٩
- (١١٠) أبو نواس: «فيوائه»، ص ٢٤٤
- J. A. Rony: pp. 111-112. (١١١)
- (١١٢) علي بن جبلة: تح. حسين عطوان، ط ٣، دار المعارف، ١٩٨٢، ص من ٨٢-٨٣
- (١١٣) نفسه، ص ٩٥
- (١١٤) الشريف الرضي: «فيوائه»، ط. دار صادر، ٣٨١/١
- (١١٥) بشار- الديوان، تح. الطاهر ابن عاشور، ٨٨٨.
- (١١٦) اللتى: الديوان، تح. البرقوقي، ١٤٧/١
- (١١٧) نفسه، ٩٧/١
- (١١٨) نفسه، ٢٤٠/١
- (١١٩) بشار- الديوان، تح. بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣، ص ١١٤
- (١٢٠) القاضي الجليل السلمي: ابن الخطيب: ص ١٦.
- (١٢١) لؤي الدين ابن الخطيب- في الرفع السابق ص ١٩- غير منسوخ.
- (١٢٢) محمد بن علي التوري: ابن الخطيب، ص ١٩.
- (١٢٣) اللتى: الديوان، ج ٢، ص من ٣٦٢-٣٦٣.
- (١٢٤) نفسه، ٣١٧/١
- (١٢٥) للجنون: «الألف»، ٢١/٢.
- J.A. Rony: pp. 112-113. (١٢٦)
- (١٢٧) ابن كتيبة: «الشعر والشعره»، ص ٦٦
- (١٢٨) للجنون: «الألف»، ٦٧/٢
- (١٢٩) راجع: J.A. Rony: pp. 114-115. أنظر الفصل بالقرن والسفر
- (١٣٠) بدر شاكر السياب: «أشوة المطر»، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٩، ص من ٤٦-٤٧.

- J. A. Rony: p. 11. (٥٨)
- (٥٩) إرنست فيشر: «ضرورة الفن»، ترجمة أحمد حليم، الهيئة المصرية... ١٩٧١، ص ٥٣
- (٦٠) ج. ح. الوادي: (الإحالة ١٥)، ص ٢٧
- (٦١) «الألف»، ٣٣١/٩، وعمر فروخ: «تاريخ الأدب العربي»، ط ٢، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٩، وراجع: أ. ح. حجاجي، ص ٥٧.
- (٦٢) توفي سنة ٧٠٩/٨٠٠م
- (٦٣) أنظر قصته في «الألف»، ج ٨، وراجع حجاجي، ص ٥٣.
- (٦٤) «تاريخ الأدب العربي»، ١/٢٤٦، ص ٣٣٧
- (٦٥) ١٥٨/١٠
- (٦٦) راجع بلاشير: ٣٣٧/١
- (٦٧) راجع جيمس فريزر: «القصص الخبيثة: دراسة في السحر والثقن»، ترجمة أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.
- (٦٨) «اللقمة»، ص ٤٩٩.
- (٦٩) علي البطال: (الإحالة ٥٤)، ص ٢٢٩. وراجع: فريزر: «القصص الخبيثة»، ص ٢٤٩ وما بعدها، حيث يتناول الأمر بالتحكم في المطر من طريق السحر.
- (٧٠) «كنا» في ديوان امرئ القيس. تح. محمد أبي النضل إبراهيم، ط ٣، دار المعارف، ص ٧٢، وعلى البطال: ص من ٢٣٣-٢٣٤، مع اختلاف طيف، وفي وزنه بعض الخطأ.
- (٧١) ماكس أنستمن: (الإحالة رقم ٢٤)، ص ٤٩.
- Jules Monnerot: "La poésie moderne et le sacré", Paris, Gallimard 1945, p. 17. (٧٢)
- أدونيس: «مقدمة للشعر العربي»، ط ٤، دار الصوفا، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٩.
- Albert Beguin: "Poésie et occultisme" dans "Critique" (٧٤) N° 19, 1947.
- J.A. Rony pp. 122-123. (٧٥) راجع:
- (٧٦) إرنست فيشر: «ضرورة الفن»، الترجمة العربية، فصل «البدائيات الأولى للفن».
- (٧٧) بلاشير: «تاريخ الأدب العربي»، ٤٧/١ وما بعدها.
- J.A. Rony: p. 15. (٧٨)
- (٧٩) «الألف»، ٩/١٤
- (٨٠) أنظر حديث الألويسي في «بلوغ الأرب» (ص من ١٤-١٥) عن قول العرب للبيت «لا تيمد»، وقصة بيت مالك بن الربيع: «وأن مكان البيت إلا مكانها» وراجع التمهيد في «الضرورة»: "Le thème de la mort dans la poésie Arabe", P.U.T. pp. 97-101.
- (٨١) أنظر علي البطال: (الإحالة ٥٤)، ص من ٢١٨-٢٢٣ مع أمثلة كثيرة.
- (٨٢) بروكلمان: «تاريخ الأدب»، ٤٦/١، وراجع جولد صلي: الفصل ٤٠٠... ٤١٤/١.
- (٨٣) علي البطال: ص من ١٩٧-١٩٨، وراجع أمالي لرتنسي: ١٣٥/١، وديوان بشر، ط ٢، تح. عز حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٠٧.
- (٨٤) «اللسان»، ٤٦٢٧/٦
- (٨٥) راجع بلاشير: «تاريخ الأدب العربي»، ٣٩١/١
- (٨٦) بروكلمان: «تاريخ الشعوب الإسلامية»، ص ٢٩
- (٨٧) «اللسان: مادة (نظر)»، ٤٥٢١/١-٤٥٢٥
- (٨٨) «اللسان»، ٣٣٠٧/٥-٣٣١٠
- (٨٩) أنظر: «العمدة»، ص من ٣٦-٣٧، وراجع تعليق عمر فروخ في «تاريخ الأدب العربي»، ٦٧٤/١.

إلهام الخلق الفني

محمد ياسر شرف

حفلت الإنسانية خلال الحقبة القصيرة الماضية من هذا القرن تقدماً ملموساً وسريعاً في جميع أنواع العلوم ، ولاسيما في ميادين العلوم الإنسانية والمعمارية ، بالقياس لما أنجزته في حقب تاريخية سالفة . ولقد حظى الفن باهتمام عدد كبير من العلماء السيكلوجيين ، بل إن عدداً لا بأس به منهم قد وقف اهتمامه على دراسة ما يتصل به من تفصيلات جزئية ، كعمليات الإبداع أو العبقرية الفنية وهوامل الابتكار وظروفه وغير ذلك .

وعلى الرغم من الاختلافات المذهبية والمدرسية بين علماء النفس ، الذين تناولوا ظاهرة (الخلق الفني) بالدراسة والبحث والاختيار ، فقد ألفت أضواء مفيدة على واقع النتاج الفني ، بوصفه جزءاً من الإنجاز الثقافي والإنساني . وهكذا خلدت البحوث والدراسات بكميل بعضها بعضاً ، وبيد بعض تقارب ظهرت في جهود بعض ؛ وهذا ما أدى إلى تواصل الدراسات والاختبارات ونأزرها وتعاونها ، في إضاءة جانب أكبر من المجهول الخفي الذي كانت تقع فيه حقائق الخلق الفني في زمن مضى .

سأحاول فيما يلي أن أعرض بجانب واحد من جوانب الخلق الفني هو « الإلهام » بشكل بسيط وموجز إلى حد ما . وإذا كانت الأقوال والآراء التي يقدمها التراث الإنساني في هذا الموضوع كثيرة جداً ، فإنني سأعرض لما أراه بمثابة فُرى متميزة في دراسة الإلهام أو تحليله أو تعليمه ، أخذاً بنظام السبق الزمني للدراسات وليس الأهمية العلمية ، ثم أبسط رأيي الشخصي في موضوعة الإلهام هذه ، على ضوء ما توصلنا للدراسة إليه .

يبتعد عن (الدور المنطقي) الذي تقع فيه كثير من الدراسات الفنية ، عندما تعرّف الجبال بأنه ما يجعل الشيء جميلاً ، وتعد الجميل ما انطوى على الجبال أو دخل في إطار المشكلة الجبلية . ثم إنني في الوقت نفسه أميل إلى حساب (الفن) مجال التفاعليات التي تتمخض هدفها تحقيق الجمال في نتاج ما ، باستخدام وسائل وأدوات ذات تقنيات معينة ، وباعتبار مهارات متنوعة الأساليب . وهذا يعني أنني أنظر إلى (الإبداع الفني) بوصفه فاعلية إنسانية ، تستهدف تحقيق الجمال من خلال علاقات محدودة تقيّمها بحسب نسق معين ، فتتناول الشكل والمضمون في وقت معاً ، على درجات متفاوتة في كل منها ، وعلى هذا النحو تتقدم (العبقرية الفنية) عادة

ارتبط مفهوم الإبداع الفني بمفهوم الجبال في غالب الحقب التاريخية ، وكان ذلك سبباً في ظهور دراسات متباينة للنحى والأهداف ، اعتمدت على عائقها إبراز السمة الاستيطانية لمباحث الخلق الفني والإلهام بصفة خاصة . وميز الدارسون بين ما هو (جمالي) بوصفه علامة في الأثر الفني ، وما هو (فني) بوصفه إطاراً يحتاج إليه النتاج المدروس . لذا سألزمت بين هذين اللفظين في الاستخدام ، فأدلل بكلمة « الجمالي » على الموضوع المتصف بالجمال أو الجمالية ، وأعني بالجمال صفة معنوية تتوافر في موضوع مادي ، وتحقق لدى مدركها شعوراً بالرضى أو القبول أو الراحة ، يربّح حالة بقلته على حال انقضائه . وبهذا التعريف الذي أقتصره للجمال

تلك « الشخصية المتميزة » التي يتصل بها من « مبتكك مواهب خاصة » وحالات خاصة، وطرائق لتلقى خاصة أيضاً. إن الزعم بوجود « وحى » يتنزل على الفنان، أو « إلهام » يتلقاه من « قوة خارقة »، يدين بجلوده لتلك الحقبة البعيدة من عصر ما قبل التاريخ، وإن لم يكن ذلك قد اتخذ شكل دعوة منظمة أو نظرية واضحة إلا بعد مرور وقت طويل.

ثم أكد الإغريق - من بعد - ولاسيما سوفوكليس وأرسطوفانيس وأفلاطون وأرسطو - أن « الفن يمثل علماً معيارياً أفضل، قوامه أفراد أكثر رفعة من الناحية الأخلاقية »^(١). كما وصف الفن بأنه « أرقى مظهر للروح الإنساني »^(٢). وذهب أرسطو في « فن الشعر » إلى أن تماثيل « بوليكتوس » وشخصيات « هوميروس » أفضل منا - نحن أنفسنا. وإذا كان الفنان قد تفاوتوا في مراتبهم التي شغلوها في المجتمع علواً وأهمية، بوصفهم تلك الفئة الخاصة التي تم اصطفاؤها لتلقى الإلهام، فإن ما لا شك فيه أن الشاعر قد حظى - منذ بداية العصر اليوناني الروماني إلى نهايته - بتقدير فريد دون سائر أقرانه، بوصفه نبياً أو عرافاً، ومانع الشهرة ومفسر الأساطير.

ويعود الفضل إلى الرومان في التوثيق اللفظي بين مفهوم « الفن » و « الحرفة اليدوية ». وهم للسؤالون عن حسابان الفنون نوعاً من الأعيال الراقية، والمهنية، والجملية. وما يزال الرأي السائد حتى اليوم هو أن « الفن عمل خريزير تقوم به أمة من ذوى المواهب بين الناس » وهو في جوهره يقوم على الإلهام، ملهاً يقوم من حيث التعبير عنه وإبرازه على الشخص «^(٣)».

وللتدليل على ذلك « الشيء الغامض »؛ ذلك جانب من تجربة الفنان الذي يمكنه من إبداع إنتاجه الجميل أو الرائع أو الفريد - على أقل تقدير - فنيل الإغريق « الأخات » بقصة تفسير « الترتيب السري الذي يخفى على بعض المعرفة، أو بعض الآثار البشرية، جالاً يتوق الجمال الإنساني »^(٤). فاسم الأخات يدل لدينا - غالباً - إلى جانب المنح الإلهي للإلهام، على الإلهام نفسه. وأهم ما يبرز في هذا الشأن عند الإغريق نظرية أفلاطون.

النظرية الأفلاطونية :

يرى أفلاطون أن القوة الفنية الخالقة، أو المقدرة الإبداعية، واحدة في الفلسفة والفن، وهي « الحاسة أو الحسب - إيروس »، وأن الإنسان حين يتذكر ما رآه من « صور إيميمات » في حياته السابقة - عالم المثل الذي كانت تحيا فيه النفس - ويضاهي هذه الصور بالأشياء المتقلبة لها في العالم الحسي، يشعر بالجوع، ثم يشعر بحاجة شديدة نحو الالتصاق بهذه الصور - هذه العاطفة أو هذا الوجدان، هو مزيج من الحاسة والجوع والدخسة وحس الاستطلاع. « وعندما تستولى حال اللذيان على نفس نقية ختو توقفها، وتجهد جميع الحوادث الرقيقة التي لا تحصى عند

إنتاج، تتجلب في قدرة الفنان على الدخول في فعاليات وحسيات انفعالية تنقله إلى إنجازات جمالية؛ إلى إبداع في يظهر - غالباً - بشكل فجائي، هو ما يطلق عليه اسم « الإلهام ».

وللمحدثين من « ميكانيزم » الإلهام وتعرف وضعه، لا بد من العودة إلى توارخ الفنون والأداب، والإبداع بعامة، التي كانت سجلاً حافلاً لذلك. فقد ارتبط مفهوم الإبداع الفني بدلالة الإلهام منذ القديم، بوصفه الحالة التي يكون فيها الفنان تحت تأثير ورود سيل من « الأفكار المجهولة المصدر »، يتلقاها دون جهد يذكر، ويعمد إلى إخراجها من حيز الخفاء إلى العالم الخارجي، بواسطة أدواته التي يستعملها.

ما برح الإلهام غامضاً مجهولاً في مصدره وتكونه وحالات وروده وغيبه، فاختلقت في ذلك كله الآراء والتقدير والاعتامات^(١). وصفت فئة من المفكرين الإلهام بما هو « منحة إلهية أو إلهام » من قوة خارجية، فعده (الغزالي) كالضوء من سراج اليب يقع على قلب صابٍ لطيف غارغ^(٢)، في حين أعلن آخرون أن « مشكلة الإلهام في الفكر، والإلهام في التبرع الذي وفي كل تبرع، هي مشكلة فنية بالتعريف؛ ولذا يقصر العلم، حتى علم الفنون وحده، عن النفاذ إلى سرها ويلوغ حقيقة متقلتها. وليس يلم بهذا اللغز إلا مسمى فلسفي يتلوه من العلم ويحاوله، وينفذ إلى الحياة ويتعمق فهمها وروحها بالشعور المتماثل معها. وهذا يستلزم جولة تجاوز عمر إنسان واحد، ورحلة إلى أبعد من بيئة واحدة، وعصر واحد »^(٣). وما يستتبع ذلك من إمكانات وجهود وداسات.

وقد رد (فرويد) الإلهام إلى حالة من حالات اللا شعور، هي (التسامي)؛ ورأى (وينج) أن مصدره (الإسقاط) في اللا شعور الجمعي؛ أما (برجسون) فقد رده إلى (الحس)، ووجده آخرون (ميزة) تنبئ عن الوصف والتفسير مهما كان من شأنها، وأثرت فئة وجوده أصلاً. وفيها يل عرض لأهم هذه الاتجاهات.

الأصول التأميسية :

يبدو أن القول باختلاف الفنان عن الإنسان العادي قول قديم جداً في تاريخ البشرية؛ إذ قطعاً نتج البحوث الأنثروبولوجية في الأوضاع السائدة في عصر ما قبل التاريخ على (الفنان الساحر) الذي كان « أول مثل للتخصص وتقسيم العمل »، وقد « انشق من بين صفوف المجمع غير المتمايز، إلى جانب الساحر والطبيب، ومهد الطريق لظهور طبقة الكهنة »^(١). وقد كانت « مهنة الفنان متميزة بدرجة تكفي لكي يترزق صاحبها منها، منذ وقت مبكر في تاريخ مصر القديمة »^(٢).

ولقد كرس القول بأن الفنان إنسانٌ غير عادي مجموعة من الاعتقادات، عُدت صفة لازمة وضرورية لتحصيل فكرة كافية عن

هكذا يبدو أفلاطون ، الذي رأى في الإلهام حالة ناتجة لما هو عاريجي . وقد لجأ إلى تحيّل قدرات فزيائية مؤثرة ، تحمل متلقى فضحات الجبال الذي ترتفع حرارته دون أى سبب مسوّغ غير اقتراس ذلك ، إلى استهلاك أجنته تحلق به إلى الأشياء السبائية . وهو يستمد تلك تشبهات طبيعية ، تنسج فكرة الإلهام ولا تبسطها : « ذوبان القشرة المائعة الإنبات ، الحاسبة في الحفاف » ، وفيزيولوجية « انفتاح ساق الجناح بسيلة الضحكات الغازية » ، وبيولوجية « النمو من الجذر وشمول النفس كلها » ، مسبوكة نخيال بعيد كل البعد عن الواقع والتجربة وشهادة الحواس . وهذا ما يجعل حديث أفلاطون عن الإلهام - على المستوى التفصيلي النفسي - لا يقدم أكثر من فكرة تغيب بانه « حالة معقدة غامضة » ، تستغرق الفنان المختار بصفة خاصة ، حين إيداعه إنتاجه . ويتطلب ذلك تنا الإلهام مجموعة من السبلات التي لا يبرهن عليها ، إضافة إلى « حالة ذوبان القشرة للمناعة من الإنبات » ، وما فيها من نتائج لا يقبلها الاتجاه الأفلاطوني نفسه في الإلهام . وهذا - بالطبع - لا يضيف ليدان علم النفس أى جديد مقنع في موضوع الإلهام ، ويشف - فيها يشف - عن أن فلسفة الفن عند أفلاطون هي مجرد فكرة (السمو) عما هو أروحي ، إذ لا يعطى الجبال - مطلقاً - على مستوى الحياة الإنسانية العادية ، بل هو « معدوم على هذه الأرض ، ووجود فوق العالم أو ما وراءه »^(١٧) . ولذا ينبغي أن نهجد لنبدأ - أكثر ما يمكن - من الجواهر والأفكار ، أن نشرك في مخارج الأشياء لنتمكن من تحسّس جامها المعين .

وقد استمر هذا الاتجاه في تفسير الإلهام ، في المذهب الروماني الذي كوّن مجموعة من الآراء والأفكار عن كل ما هو « غير طبيعي أو فوق طبيعي » ، اصطفت بلون الصوف الذي كفل رفع فكرة الوحي أو الإلهام إلى مرتبة عليا غير عادية . لقد ذهب « فيكتور هوجو » إلى أن الشاعر ساحر يسمع ويردد ، كما كانت تفعل قوة الماضي التي هي « ما يقول لسان الظلال » . ورأى « شيللي » أن الشعر كشف عن الغلم حكاً ، وأن الشاعر ينقل إلى الناس رسالة من عند الله^(١٨) .

اتجاه ابن عربي :

أما العرب ، الذين وصلتهم نظرية أفلاطون بعد أن قرأوا تعاليم القرآن في « الوحي » للأبياء ، واستنبطوا « حدى » المؤمنين والعارفين ، فكانت لهم في موضوع الإلهام نظرتان :

تعتمد الأولى الكيان الأفلاطوني العام ، وتختلف في النسب والأصول وسيثيات التلقي وكيفيةه المرسّطة . وأبرز من يمثل هذا الاتجاه الصوفيون ، وعلى رأسهم « غيبر الدين بن عربي » . وتنطلق النظرة الثانية من تأويلات واعتبارات تدهي لنفسها الانساق بصفة « الانهتق » ، لاسيما كما وردت في بحوث أرسطو ، وعقلها الفلاسفة الإغويين ، ومنهم « أبو علي بن سينا » :

الأقدمين ، فتشغل في أفانٍ وقصائد ، وتضطلع بترية الأحقاد . ولكن الذي يدنو من أبواب الشعر من غير أن تنفتح فيه الآفات هذيانه ، وهو يحسب أن الفن يكفى ليجمعه شاعر أعيد ، سيطل بعتى عن الكمال ، وإن شعر الإلهام ليكشف شعر الحس السليم^(١٩) .

وذهب أفلاطون إلى القول بأن أفضل الشعراء يدينون بأشعارهم الجميلة لا للفن ، بل للحفاة ، ولزعم من الغيبة ؛ وهم في هذا يشبهون « كهان الإثغة سبيل » ، الذين لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم ، فلا يعترفون على أغانيهم الحلوة إلا تحت تأثير الوحي والشهوة . فالشاعر كائن خفيف يحمل أجنته ، ويتصف بالقدسية ، لكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون التحصن قد سيطر عليه ودفع به خارج نفسه وألفه عقله . ويطل أى إنسان عاجزاً عن قرض الشعر ، إلى اللحظة التي يدخل فيها هذه الحالة .

من هذا يبدو أن أفلاطون قد جعل مجال الفن هو الوحي الإنكبي ، وأن كل موضوع من الموضوعات التي يتناولها الشاعر إنما تدفعه إليه « ربات الشعر » . لذا فإن الإله يمكن أن ينزع العقل عن الشعراء ، ويستخدمهم كهتات أو أتباع أو سحرة ملهمين ، من حيث هم أداة تحدث القوة السبائية على السهم . وقد وضع للنقل مراتب أولها « التعلق بالأشياء الجميلة » ، لأن الصور أظهر ما تكون بالنسبة إلى الحسوسات في الحسوسات الجميلة . ورأى أفلاطون أن الإنسان بشعر - من ناحية أخرى - ينزعه نحو « التشبه » بهذه الصور التي رآها في العالم السابق ، من حيث خلوعها ، فيميل على أن يستمر ويكون خالداً . هذه النزعة إلى الخلود تتحقق عن طريق الولادة ، أى فريزة الإنتاج . وهذا ما يجعل الفنان - إذ يقدم إبداعه - إنما يحاكي ذلك الجبال الذي يجتذبه ويحقق خلوده . وحالة الولادة أو الإلهام هذه مقتصرة على فئة مصطفاة فضيلة من الناس ، اجتبههم الإلهة لهذه المهمة ، فغلدوا متميزين بذلك .

وقد وصف أفلاطون طبيعة الإلهام في محاورة « فيدر » بقوله : « عندما يتم اطلاع امرئ » ، أو عندما يكون امرؤ قد تأمل غالباً الأشياء السبائية ، فإنه يدرك أحياناً بصيرته - على نحو من الأنحاء - محاكاة سعيته للجبال الإنكبي ، أو يدرك في جسد من الأجساد بعض سيات الجبال اللثالي . إنه يرتطم على القصور ، ويشعر في داخله بحركة بعض هيئاته السليقة ؛ ثم إنه يجمل هذا الشيء الجبل الذي يتعلق به بصره إجلاله لأحد الأله . ولولا الخوف من انهزامه بالته ، لقدم إليه قرايين ، كما يجنى إلى وثن أولته . إن قشعريرة كتشعريرة الحصى تنبته عند رؤيته ، ويتبدل لونه ، ويتصب عرقاً ، ويشعر بأن نارا طريفة تحرقه ؛ وما يكاد يلقى بعينه فضحات الجبال حتى ترتفع حرارته ، ويستمد من ذلك جوهر أجنته . وهذه الحرارة تغيب القشرة التي كانت تمنعه من الإنبات ، لشدة حبسها في الحفاف زمناً طويلاً ، وتفتح ساق الجناح بتأثير سيالة الضحكات الغازية ، وينمو من الجذر حتى يشمل النفس كلها ، فقد كانت الروح أجنته كلها^(٢٠) .

الدين - هي أن هنالك منبعاً آخر للإلهام ، هو « الذات الإنسانية أو الحقيقية الخالدة » ، الكامنة في الإنسان ، من حيث هو دليل ظهور الوجود « الحق » . وتلك الحقيقة لا يتألمها الخطأ ، ولا يعلق بها الخطأ ، مروهة بتخليه القلب والذهن عن شواغل الحياة الدنيا وتفاهاتها ، ومربطة بتخليه القلب بذكر الخالق الذي أبرأه ، والامتثال للعبودية الحقبة التي هي أصل كل معرفة وعلة كل علم .

النظرة السنيائية :

أما ابن سينا فقد نظر إلى الإلهام على أنه « حدس أو إشراف » يتحصل في النفس ، فتترك الموجودات والمقولات ، بما تستنبطه من « العقل الفعال » . وقد تكون هذه الحالة - أحياناً - بمثابة « الرؤيا » ، فيقول : « ومتى أخذت لذي نوم أحلم بتلك المسائل بأعينها ، حتى أن كثيراً من المسائل اتضح لي وجوبها في المنام »^(١٨) .

رأى ابن سينا أن الإنسان « نفس عقلية » ذات وجهين ؛ يتجه أحدهما نحو الجسم ، ويعمل كالعقل العلمي بمساعدة « الهيئة الظاهرة العليا » ، والوجه الآخر معرض لقبول « الصور العقلية » والحصول عليها . والغرض من ذلك - عنده - أن تكون النفس العقلية عالماً معقولاً ، تصدر عنه صور الكائنات ونظامها العقل . وهو يقر أن ليس في الإنسان إلا أنه ذو قابلية صالحة للحصول على العقل الذي يساعد العقل الفعال ، ويشير إلى أن السبيل إلى ذلك هو إزالة الموانع التي تحول دون اتصال العقل بالظرف الصالح لاستيعابه ، وهو البدن .

هذا الحدس ؛ التوصل إلى العقل الفعال ؛ الاتصال بالله وملائكته ، على درجات متعددة من حيث القابلية والاستعداد ؛ فالتأنيب يتفاوتون في الحدس كما وكيفا ؛ منهم من لا حدس له أبداً ؛ ومنهم من له حدوس في أكثر المظلوياوات أو كلها . كذلك فإن بعضهم أسرع في الحدس من بعض ، لشدة صفاء النفس ، أو شدة الاتصال بالمبادئ العقلية . والإبداع الفنى - بل كل إبداع - لا يتحصل إلا بوصفه حدساً من تلك الحدوس .

فالإلهام ، أو الحدس أو الوحي ، يبط على البشر لسعادتهم ، إذ كما أن للنفس في الحالات العادية تأثيراً على أعضاء الجسم ، فإن لها أيضاً حالات سامية تستطيع فيها أن تبلغ « منزلة النفس التي ليست هيولانية ؛ تلك النفس القوية القادرة على اختراق العالم غير المقام ، فيغدو كثير من الأشياء الغامضة مرئياً لصاحب تلك النفس ، حتى كان شعاعاً من نور ينصب على المجهولات وهي في حالة الظلام ، فيكشف له حقيقتها »^(١٩) . وهذه هي أعل حالات الإلهام ؛ هي أرفع مراتب النبوة .

إن ما أضافه ابن سينا إلى مفهوم الإلهام هو عله طريقة لتحصيل المعرفة ؛ طريقة لاستكمال الحصول على علم ، من العقل الفعال بصفة خاصة . وهو - بهذا - يجعل الحدس قابلاً للزيادة والتقصان

يقدر ابن عربى أن « المبدأ هو عمل الإلهام الإلهي من خير ومن شر شراً ، وهو لوح المحو والإيتاء .. فاللسان قلم القلب ، تكتب به بين القدوة ما تمثّل عليه الإرادة من العلوم ، في قراطيس ظاهر الكون »^(٢٠) . وهذا يعنى أن الإلهام طبيعة إنسانية لصيقة ، ومتوافرة لدى جميع البشر ، تحقيقاً للموضوع إلى « إله مفارق » ، به يتقدم الخلق .

وقد ميز شيخ الصوفية بين حالات الإلهام ومرتبه ، ودرجات صفاته واتلافه مع ناموس الطبيعة وأصل الشريعة ، في الخير والكمال والصدق ، فرأى أن ذلك صفة منحرفة من الله ، ومحفوفة بدباب الجهد ومدى الاجتهاد في العبادات . وهو يقص علينا في كتابه « الفتوحات المكية » عدداً من الحوادث والمشاهدات ، استنداعها ورأها في يقظته ، فجرت في نفسه بتأنيب « الكشف والإلهام » . وهو يفيدنا عن علاقته بأستاذه « أبي مقرب بن يوسف الكوسى » قائلا : « كان من صدقي في صحبته أن أفتنه في بيتي لمساءلة لخطر ، فأراه أمامي » ، فأسأله ويحييني ، ثم ينصرف »^(٢١) . إلى غير ذلك مما يحتاج إلى كثير من التسامح في التصديق والتسلم به ، بعيداً عن كل تحقيق علمي أو تجريبي .

عدّ ابن عربى « الإلهام ظاهرة ممكنة » الحدوث لأى إنسان ، ولكن بغاوت ، ووضع لذلك شروطاً منها :
(أ) إيمان الإنسان بقدرة القوة المارقة ووجودها .

(ب) كونه صافى للذنن والقلب .

(ج) استعداداته لإدراك لطائف المعرفة .

وقال بوجوده « أراضى سيادة عجيبة » في باطن الإنسان - قصد بها الحقيقة أو الروح - لا يمكن أن يسلكها « إلا لخواص من سائر الخلق » ، لقتدرهم على التعامل والسو عن مطالب هذه الحياة الفانية^(٢٢) . وقد عدّ الإبداع الخفي ما تجرد به القدرة الإلهية ، الجميل الذي يجب الجمال ، ووسط ذلك بما أسأله « قوة الحياء » ، التي تختلف من إنسان إلى آخر ، ويوصف حالته في أثناء تلقى الإلهام بقوله :

إذا نزل الروح الأمين على قلبى
تضمضت تركيبي وحنّ إلى القَيب
فاودعني منه علوماً تفتشت
عن الحُسن والتَّحسين والظنّ والرَّيب

وقال عن كتابه الفتوحات : « ما كتبت منه حرفاً إلا عن إلهام إلهي وإلقائه رباني أو نقت روحاني في روع كيان . هذا جملة الأمر ، مع كوننا لسنا برسول مشرعين ولا أنبياء مكلفين »^(٢٣) .

كذلك يبدو أن ابن عربى - كافالطون - يرى في الإلهام فيضاً يتلقاه الإنسان من خارج الذات ، وأنه نوع من المحبة الخاصة والجود ، له شروط نفسية واعتقادية لابد من توافرها . والنقطة التي يضيفها إلى التصور الكافالطوني - بعد ترك عالم اللثل بمقتضى

حلوه الملققة»^(٢١)، وصيرت «إديث ستويل» في مقال لها عنوانه «رؤيا شاعر» عن رأيها في ذلك قائلة «إن من طبيعة الفنان العظيم، في أنواع الفنون كافة، أن يحفظ روحياً ونفسياً بتلك الرؤيا التي تثير إعجاب الطفل عندما تنزله بمباهج الكون، والفنان مثل «موسى»، يرى الإله خلال العليقة الملتفة... أما «ألمب» فقد رأى «الفنان يحلم، ولكن في اليقظة».

القائلون بالتلقى والاندماج، أو التأمل اللاشعوري الذي يتسنى بالخلص، يصورون المبدع في حالة الإلهام وقد سلبت إرادته، ينال عليه وإبل الأفكار من عوالم مجهرية زاهرة بكل معنى جديد. وهم يجمعون تقريباً - على القول بأن العمل الفني تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات الكبرى ما يحققه الحلم. وقد أوضح «بول لايفرى» أن ذلك يكون عن طريق «رموز أو صور تربطها علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه» ففى كل مرة من المرات نفكر تفكيراً عميقاً بىء - بمعنى ما - للعمل اللاشعوري، نجد أن هذا العمل يستمر من تلقاء نفسه، وأن شيئاً بينهما عند انتهائه... إن لحظة الصدمة الداخلية التي تنبئنا بالسل هي التي تحمل الأفراس الدخيلة الحقيقية؛ أفراس الإخصاب»^(٢٢). ولذلك قال «فابري» «براسة التأثير الخارجية أو الحالة النفسية والفكرية المعرضة لخلوئ الإلهام، حيث أن بعض الأفكار العميقة تدبّر بأصولها إلى حضور بعض الصور اللغوية في الفكر، وحضور الأشكال الفنية الفارغة، وحضور نعمة معينة تتطلب مضموناً معيناً».

ويقول «شارل لالو» إن الإلهام خصوية فريدة في الوظيفة الكلية لإنشاء الأبنية، والوظيفة المتخصصة في تقنية معينة»^(٢٣). ويعود بنا «شارل بوتير» إلى السمو والرغبة اللذين لا يتوافران في واقعنا اليومي المباشر. وهو يرى أن ما يخلق الفكر هو أكثر حياة من المادة، ويقرر أن «مبدأ الشعر هو الطموح الإنسان إلى جمال سلم» وأنهم هذا ألبداً يمكن في الحسية في انخراط الروح»^(٢٤). وإن يعرف «بالدين» الإلهام بأنه «إشراق الدهن أو تنبيه، الذي ينظر إليه كأنما هو أوتى ما وراء الطبيعة»^(٢٥)، يتخذ «دى لاكروا» خطوة في اتجاه التحديد، حيث يضيف إلى ذلك أن ميزة الفنان ليست في أن يلف مسلوب الإرادة أمام سيل الإلهام، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع الإمساك بهله الإشرافات وتأملها.

ومن الذين يرفضون الاعتراف بوجود الإلهام الغامض - أصلاً - «إدجار آلن بو»، الذي يجزم بأن عملية الإبداع موهبة من الآله إلى الباء، توهبها مشعوره، «ويقدم رأياً استبطانياً في ذلك، يخالف فيه نتائج جميع الاختبارات والدراسات التي أجريت على المبدعين» ومع ذلك فهو يقول: «لم يكن الشعر هدفاً بالنسبة لي، بل هو. وينبئ تنبيه الأوهام؛ إذ لا ينبغي ولا يمكن استئثارها إرادياً رجاء التعويضات الطبيعة أو الدلائل الأكثر حفاوة أيضاً، الصادرة عن البشر»^(٢٦). وهذا ما يجعل زعمه مكابراً، مضروباً مع غيره في نطاق التأملات.

لدى الشخص الواحد، غامض الحركة والتكوين. ويمكن أن لا حلس له أن يتعلم من أصحاب الخيوس إذا هو جالسهم، فيروض نفسه على ذلك. وقد رأى المعرفة المحصلة بالخلص كاملة في الموضوع، لا تقبل الزيادة، لكنها تتفاعل - بعد - وتنضج فيزيد الانتفاع منها.

أما طبيعة هذا الحلس السبائي، الذي هو أشبه بشعاع من نور يصب على الجهولات وهي في حالك الظلام فيكشف حقيقتها، وكيف يتم ابتناقه، وإلى أى مدى وبأى اشتداد، وتبعاً لأى ظروف، فذلك ما لم يتحدث عنه الشيخ الباحث فلم يشكل ما قدمه في هذا الشأن - كسابه ابن عربى - أى تقدم ملموس في طريق العلم والتجربة، وبقي تفسيره في سلك ضروب التعليل اللغظي لا أكثر.

الاتجاهات الحديثة:

إذا تركنا قدامى المفكرين وانتقلنا إلى المحدثين والمعاصرين، ألفينا البحوث والعلوم قد تقدمت، وتنشبت النظريات والآراء، ولم يعد المفكرون من غير أصحاب الاختصاص يعالجون كل شيء في كتاباتهم، بنية وضع نظرية كاملة للكون وما فيه من موجودات، ومصادنا في الأدب وفيه الفنون الأخرى طرقاً للكشف عن أسرار البشرية، والبحث في مشكلاتها وقضاياها، والعناية بكل ما هو قادر على زيادة رتبة الشعور بما هو إنسان على نحو لاذء أو نافع، أو جميل.

وإذا كان الشعر - كما يقول «ويردزوث» - هو التعبير عن الانفعال مستمداً في هدوه، فلنا سرعان ما نلمح في العمل الفني هرايز حدة، منها غريزة إظهار النفس أو حب الظهور، ومنها الغريزة الاجتماعية أو الرغبة في التعاطف؛ وغريزة البناء أو التركيب أو التلذذ بإنشاء شيء جديد، «فالفنان في مشغله، والشاعر في مكتبه، لا يختلفان عن الطفل في المنزل، كلاهما في إنشائه لفنه ينشئ من وجدان زائد لم يجد إشباعاً كافياً في عالم الواقع»^(٢٧).

واعتادنا على تفسير العمل الإبداعي والعوامل المكونة له والكيفيات التي تسهم في إخراجه من حيز القوة إلى حيز الفعل، اختلف المفكرون في نظريتهم الحديثة إلى «الإلهام»: عدته فنة - مثل «دى لاكروا» و«فيليكس كلاي» و«بالدين» - عملية «تلقى وانجذاب»؛ ورأى فيه آخرون - مثل «ديكارت» و«برجسون» و«واين» - عملية «تأمل لا شعوري يتسنى بالخلص»؛ وقالت جماعة بأنه مزيج من تراكبت «النافخ» البدائية؛ في أجيال الحضارات السابقة، تصاعدت من اللا شعوري إلى ساحة المشعور، فتملأوا وتشكل عصب العملية الإبداعية، والغنية بصفة خاصة. وقد دعا ذلك إلى الحكم بأن «الفنان العبقري أو العالم المحرج لا ينجم من استيلاء أحلام اليقظة على فؤاده، بل قد يتخذ منها معطياً لاستلهاهم عالم الجبال والشعر والحقيقة، والاتحام

غير أن عدداً كبيراً من السيكيولوجيين تبنى فكرة وجود (مراحل أو عمليات) للتفكير الإبداعي، يبحث بعد الإلهام واحدة منها. مثال ذلك تحليل «دالاس» للتفكير الإبداعي في مراحل أربع هي :

الاستعداد : الحفظة : الإلهام : التحقيق .

وقد أجرى مفكرون كثر بحثاً تناولت العلماء والفنانيون والأدباء على حددي هذه الفكرة، التي ترى أن الإشراف أو ابتشاق حل المشكلة بعد تعذره هو نتيجة ترك المشكلة جانباً وإعطاء الذهن فرصة للاستراحة بعد التشبع بالموضوع تشبعاً كاملاً، فيخلص من مجرى التفكير الخاطي، أو انجذابه، في الوقت الذي يستمر فيه نشاط تحت الشعور .

وقد أوضحت دراسة «سيرجون» و «آرمسترونج» للصور الحسية في (مسرقيات شكسبير) أن العمل الأسفل أو القصيدة الشعرية، لا يبرز فجأة، بل يكتمل تدريجاً، مع اختراعات كثيرة وإشراقات عدة. وهذا هو ما دلت عليه التقارير الاستبطانية التي جمعها «روسان» من المختبرين . وقد فضل «فيناك» القول بأن الإلهام وبمكونات الإبداع الأخرى لا تتسلسل في مراحل، بل هي عامة متتابعة. ونظر «فرتهايمر» إلى الإبداع نظرة كلية، إلى النموذج الشامل الذي يكون الإنتاج النهائي^(٣١).

رائد التحليل النفسي :

فلذا انتقلنا إلى تفسير مدرسة التحليل النفسي وجدنا «سجيموند فرويد» لم يحدد في نظريته الإلهام بشكل واضح وقيز، بل درسه بوصفه نتاجاً لاشعورياً يعالج من خلال تفسير الإبداع . وقد رأى أن النشاط الفني موزع بين قوى ثلاث : الجو، والأنا، والأنا الأعلى . فالجو الجزء اللاشعوري من النفس، ويحوي غريزتين متحاربتين هما غريزة الحياة أو الحب - «إيروس» - و غريزة التدمير أو الموت . ونظراً لأن سيطرة (مبدأ اللذة) على (الجو) ينقصه التنظيم الذي يمكنه من تحديد طرق تفريغ اندفاعاته، هذه الطرق التي تمد من وظائف (الأنا) التي ينمو من (الجو) ويستقل عنه في جزئه المنظم، يحاول (الأنا) المحافظة على حياة المرء الشعورية منظمة فينمو (الأنا الأعلى) من (الأنا) ويقوم بمهمة الرئيس^(٣٢) . ويحدد ما يفصل الأنا الأعلى عن الأنا أو يعارضه، يكون قوة ثالثة ينبت على الأنا أن يعمل لها حساباً^(٣٣) .

هذه الثلاث القوى دائمة الصراع فيما بينها . وتتجلى حصيلة الصراع في سلوك الشخص في أي موقف . ولهذا الصراع وسائل يصل بها إلى تكوين المحصلة، سببها «فرويد» (الآليات)، مثل : الكبت والتحويل والتناسل والنكوص وغيرها . وقد اعتبر «فرويد» الإبداع عملية تنامي أو إعلاء، لوجود رابط لدى الإنسان بين الدافع للبحث والدافع الجنسي الذي يكتسب بسبب النظم الاجتماعية، ولقدرة جزء كبير منه في اللا شعور، على نحو يؤدي إلى

أما الدراسات النفسية العلمية التي تنازلت مشكلة الإلهام - والإبداع بعامة - بالبحث والتجريب، فحديث نسبياً، إذا ما قيس بظواهر إنسانية أخرى تناولها علم النفس بالدراسة والتحديد، كالإدراك والذكاء والتذكر وغيرها. وعلى الرغم من أن أول دراسة منهجية لموضوع الإبداع قام بها «جالتون» في عام ١٨٨٣ م، إلا أن الاتجاه العلمي في هذا الميدان لم يَنَم إلا حديثاً منذ عام ١٩٥٥ م، حيث فتحت للبحث آفاق جديدة، وتنوعت الحوافز والاتجاهات لدى الدارسين والباحثين .

تؤكد الكتابات المتوافقة في موضوع الحديث عن الإبداع، والكشف عن ظاهرة الإلهام، والتأثير التي وضعت خلاصة لتجارب ومناقشات، أن هنالك أربعة مجالات رئيسية واضحة، يمكن أن يعد كل منها محور دراسة تغني الموضوع كله، هي : عملية الإبداع، الخصائص السيكيولوجية للمبدعين، معايير الإبداع، المناخ الإبداعي . وقد ذكر «سور» أن الدراسة الوحيدة التي تم فيها تحليل القدرة التي يتصف بها المبدع، هي ما قامت به «ماير»، التي انتهت إلى تحديد عدد من العوامل التي تدخل في القدرة الفنية، وتتناول المهارة البدنية، والقدرة على بذل النشاط، والذكاء الجمالي، والحلي والابتكاري، والحكم الجمالي الذي يعد طبيعة باطنية لدى المبدع^(٣٤).

وأشهر مقاييس التفكير الإبداعي التي تمنى بالإلهام ما وضعه «جيلفورد» في (نظرية بناء العقل)، التي تضمنت تحديداً يضم قرابة خمسين عاملاً - قابل للزيادة - تصنف في خمسة أنواع من العمليات العقلية هي : العوامل المعرفية، عوامل التفكير الموجهة، عوامل التفكير المشعب، والتقييم والحكم، عوامل الذاكرة .

كما ظهرت مجموعة من الاختبارات أسهمت في كشف العلاقات بين الإلهام والقدرة الفردية الأخرى، مثل (اختبار تداعي الكلمات)، أو العلاقة الفكرية، الذي يقيس سرعة استدعاء الأفكار بغض النظر عن أنواعها، بحيث يمكن قياس الإلهام بوصفه ظهوراً فجائياً للتكوينات الجديدة . وهنالك (اختبار استمالات الألبسة)، الذي يكشف عن الاستمالات النادرة غير المعروفة، على نحو يعبر عن الأصالة^(٣٥) . وقد استطاع «كوكس» و «برداسته» للعبارة أن يؤكد بشكل حاسم أن المعرفي إنسان ذكي، متميز بالذكاء، وليس متميزاً بالذكاء على الآخرين من الناس الأسوياء^(٣٦).

وبالرغم من أن «بليخانوف» عمد إلى إعطاء تفسير مادي لظهور (التصورات الجمالية في المجتمع البدائي) من وجهة نظر المادية التاريخية، فهو قد ركز اهتمامه كله على الناحية الذاتية في الموضوع، تاركاً المصادر المعرفية الموضوعية للشعور بالجمال والدافع إلى الإبداع^(٣٧) . وراى «ستولوفيتش» في كتابه (الجمالي في الواقع والفن) أن النشاط للعمل للإنسان هو الأساس الذي يقوم عليه عملية توكيده الروحي لذاته في الواقع، أي فهمه لإمكاناته وقواه الإنسانية، ولقدرة على الإبداع .

فيها تكاد تعادل أو تخفى بالقياس إلى ما يحس معها من إشباع . وهكذا يحس الفنان ، عن طريق التعبير الفني عن أسلام يفتقه ، ما لم يكن قادراً على تحقيقه من قبل إلا في الخيال ؛ ونعني بذلك الشرف والقوة وحس النساء^(٣٧) .

إلا أن « فرويد » - الذي رأى الفنان شيئاً بالمعاصر ، ورأى الجنسية طابعاً أساسياً في نتاجه الجمالي والفني - لم يقدم أي سبب مقنع - بمعنى الكلمة - لانهاء الدافع الجنسي إلى التسليم بعد الكبت في حالة ما ، دون سائر الحالات ، ككلمة « دالتيشي » التي درسها مثلاً . كذلك فإنه لم يقدم المسوغ الذي يجعل نتيجة الكبت إبداعاً ، وليس حالة عصابية . وقد أقر بأن منهجه غير قادر على الدلالة على أسباب الاستعداد لتسليم ، حيث رأى إمكانية وجوع ذلك إلى خصائص عضوية^(٣٨) . هذه الأمور الأساسية الخطيرة تجعل التحليل بالتساوي في النظرية الفرويدية قريباً من التعليل اللغوي ، ويؤي تغيير الإهام - عند « فرويد » - بنشاط اللا شعور مفتقداً الإثبات التجريبي .

المدارس الحديثة :

وقد كان ذلك سبباً في اعتراض مدرسة التحليل النفسي الحديثة على تسويات « فرويد » وتفسيراته ، حيث اختلف إطار النظر إلى الإهام فيها ، ولأسباب عند « شاستنل » ، الذي رأى في الإبداع « فعل تكوّن في خدمة الأنا » . وقرر « كريس » أن « يستعمل الأنا العمليات العنصرية ، ولكن دون أن يطغى عليها أو تقهره » . ولهذا عرّف « كيوس » الشخص المتكبر بأنه الذي « في وسعه أن يستعمل بوسيلة ما - ما تزال عرضة حتى اليوم - وظائف ما قبل الشعور ، بطلاقة أكثر من الآخرين الذين يتساوون معه في مواسم مازالت كلمة^(٣٩) » .

إن مدرسة التحليل النفسي الحديثة تنكر معنى اللا شعور في العمل الإبداعي ، وترثه إلى ما قبل الشعور ؛ أي تنقل الاهتمام من الحقول الأنا ، على نحو قد يساعد في الوصول إلى نتائج أكثر اتصافاً بالدقة والصحة ، وأقرب تناولاً إلى التأكيد الواقعي . وقد أشار « كيوس » إلى أن « افتراض اللا شعور هو منبع دوافع الإبداع وبصدر الإهام العظيم في حياة البشرية ؛ قد أدى إلى استنباط كثير من الكليشيهات الخاطئة^(٤٠) » .

وإذا انتقلنا إلى « كارل جروستاف يونج » ، أحد المنشقين عن فرويد ، الذي أسس مدرسة علم النفس التحليلي ، وجدناه يمد الإبداع عملية نفسية يتحول بها صاحبها « المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعالي اللا شعورية » إلى موضوعات خارجية قابلة لتأمل الآخرين . ويرى أن حياته لا يمكن إلا أن تكون مليئة بالوان الصراع لقوتين داخليتين فيه ، هما :

ظهور المخترعات الجنسية أو الشبقية في اللا شعور متسامية ؛ أي أنها تسمى نحو غايات مقبولة اجتماعياً وغير جنسية ظاهرياً . ويتم ذلك عن طريق الطاقة النفسية - « الليبدو » - التي تحرض اللا شعور على إبراز مخترعاته على شكل ترابطات جديدة ومقبولة اجتماعياً .

ومن الممكن أن نفترض هنا - وهذا ما لم يفعله « فرويد » - أن ظهور التكوينات على شكل دقات لا شعورية إلى ساحة الشعور ، قد يكون ناتجاً من ارتباط دافعي (البحث) و (الشهوة الجنسية) ، فيكون هذا هو ما تدعوه باسم (الإهام) . و « فرويد » لم يوضح شيئاً من هذا في حديثه عن طبيعة تكوين الإهام ، ولم يذهب إلى تأويل هذا ؛ لذلك بقي تحديد الإهام عند - بصفة خاصة - في مجال التساؤل النظري الغامض . كذلك لا ينبغي أننا لا نملك أي تأكيد تجريبي لوجه النظر الفرويدية القائلة بوجود ترابط بين دافع البحث والدافع الجنسي ورأى « فرويد » يرتكز على المصادرة القائلة بأن « الحياة النفسية لا تتسم - خلافاً لما هو شائع - بذلك القدر الكبير من الحرية والنزوة ؛ بل لعلها لا تتمتع بقلامة فطر منها ؛ فما نسبته في العالم الخارجي بالمصادفة يتحول في نهاية الأمر - كما نعلم - إلى قوانين ، وما نسبته في الحياة النفسية بالنزوة يرتكز - بدوره - إلى قوانين ، وإن كنا لا نحسد بها إلا على نحو غامض^(٤١) » .

وقد حاول مفكرنا رائد التحليل النفسي في دراسة له عن « ليونارد دالتيشي » أن يجدد الأسباب اللا شعورية التي تنفض إلى السلوك عند الفنان بصفة خاصة ، فرأى أن معظمها مؤلف من رغبات جنسية ، وصراعات ترتبط بتقيد - مثل عقدة أوديب أو المحارم - وتظهر في الطفولة ، ولا تسمح لها النظم الاجتماعية بتحقيق الإشباع ، فيؤدي ذلك إلى كبتها في اللا شعور ، في الوقت الذي يميل فيه أنها انتفت أو نسبت غمماً . لكن الحقيقة - كما يرى فرويد - أن هذه الرغبات الجنسية تظل تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه سلوك الفرد خلال مراحل حياته المختلفة .

يقول فرويد إن التفكير اللا شعوري يميل إلى استخدام لغة مجردة ونظرية ومنطقية مأخوذة من حياة البقطة ، ويحولها إلى صور مادية ، وكثيراً ما يتجاهل أو يشوه المعنى العقل بأن يضع مكانه صلة حسية بحتة ، مثل الصلة بين أنماط متشابهة الأصوات ، وهي صلة تبدو مسخية ويعيد الاحتيال على مستوى الفعل الواحي ، على نحو يجعل التفكير اللا شعوري عتقاً^(٤٢) . وتباً لذلك التعبير الذي قدمه « فرويد » يبدو أن الفن هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة ، مادام في استطاعة الفنان ، عن طريق آليات الإبداع الفني ، أن ينتج شيئاً يكون فيه ما يشبه إشباع رغباته الجنسية . ويشير إلى أن لدى المبدع قدرة مسعرة هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه ، بحيث نجح معبره عن أسلام يفتقه وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً . ونظراً لما يقتدر بهذا الانعكاس الفني لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتح أو اللذات ، فإن مظاهر الكبت الكلمة

يبت للمعرفة العلمية . لذلك أدت دراسات يونج في الحسد والإسقاط والإبداع بصفة عامة إلى القول بضرب من « المشاركة الصورية » ، التي تمثل مستوى خاصاً من الخبرة ، يصبح فيه الإنسان هو الذي يعيش وليس الفرد . وفي هذا من المفوض والصعوبات النظرية ما فيه .

اقترح تأصيلي :

والآن . . بعد استعراض أهم الدراسات والآراء حول الإلهام في الحلق الفني ، يمكننا القيام بملاحظة الواقع الشخصي ، بغية الوصول إلى حصر نقاط الارتكاز الأساسية لهذه الظاهرة ، وتتبع سيرورتها منذ بدايات التأثير الفاعلة حتى تحولها المخزنات والمواد الأولية والمعطيات وبواسطة طرق التعبير إلى وسائل لنقل أفكار الشخص المبدع أو مشاعره أو إحساساته وإدراكاته إلى المتلقي

فنحن نجد حيثيات الاجتماعية الزاخرة تعرض علينا - فيما تعرض - تبعاً لظروف متغيرة يمكن تبجها ، مشيرات من شأنها أن تضعا بشكل أو بآخر في موقف إسقاطي يزداد تولته ، حتى بسبب في حالتنا الانفعالية هيجاناً يحرك لدينا مجموعة من المخزنات العاطفية والفكرية المترابطة - بالمشابه أو بالتضاد . وقد يكون سبب الهيجان فكرة تعود بنا ، عن طريق الترابط وأحلام اليقظة إلى خبرات وعواطف ومواقف سابقة ، تقسب نوعاً من الألم أو الفرح لدينا ، أو الثور أو التحديد أو الرضى أو الاستنكار .

موفقتنا الانفعالي هذا ، يكون غير متميز - في غالب الأحيان ، وغير مركّز على شخص بعينه ، أو حالة حقيقة بذاتها ، بل هو عام . فحزنا حزن من كل ألم وكل مؤلم ، وثورنا على كل ظالم وكل ظلم ، وحبنا لكل جميل وكل جمال . . الخ . هنا يدرك الفرد موقعه الإحباطي الذي تتزايد حدته شيئاً فشيئاً ، فتسعى العضوية إلى التخلص من الطاقة الناجمة التي تهدد الشخصية بفقدان التوازن .

وإعادة التوازن - بالاحلاس ، تتم عن طريق آلية بدائية نفسية ، تؤكد تفرد (الشخصية) بالرد العنوا على المتغيرات أو الإساءات ، أو ما يعصف بتوازننا من الموضوعات الخارجية ، على نحو يبرهن على حال التباسك وديمها . واختيار أسلوب الرد وروعية مدها وكيفية ، وما يمثله ذلك من كشف ، هو ما نسميه الإلهام . لكن ذلك الرد لا يتجلى على شكل سلوك صريح تجاه الآخرين أو تجاه الأشياء المتعلقة بهم ، على مستوى التعبير أو التشكيل ، وإنما يكون سلوكاً رمزياً أو خرافياً ، يتمثل في استخدام المبدع مادة أولية (لغة ، صوت ، صلصال ، لون . . .) لإيجاد مخلوق - فعل ، كائن ما ، يحد على وجود الأنا وفعاليتها وقدراتها ، وكل ما يتصل بموضوعات الحفاظ على الكرامة والمكانة والاحترام والتفوق والمقدرة والتميز ، وغير ذلك مما يرضى الأنا الأعلى .

« المبدأ البشري إلى السعادة والرضى والأطمئنان في الحياة » ، و « شوق جارف للإبداع ، قد يذهب بعيداً إلى حد أن يتطلب على كل رغبة شخصية »^(١٠) .

وقد رُي يونج مصدر الإبداع إلى اللا شعور أيضاً ، لكن اللا شعور عند يتألف من قسمين : أحدهما شخصي والآخر جمعي ، تنتقل بالوراثة إلى الشخص ، حاملاً معه آثار خبرات الأسلاف ، وهي ما يسميه « الأطلال الأصلية » . واللا شعور الجمعي - كما يرى يونج - هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة . أما سبب العامل الخامس في الإبداع فهو تسحاب « الليبدو » في الحالة الحاضرة من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقاً بها في الخارج ، لأن هذه الرموز لم تمت صالحة لأداء مهمتها بسبب ما يحدث تطور المجتمع من أوضاع . وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه « الليبدو » إلى داخل الشخصية ، وقد « يثير أحسن مناهجها ، فبتر كوامن اللا شعور الجمعي ، التي يشهد بها الأشخاص الماديون في أحلام النوم ، ويشهد بها العباة أو الفنانين في اليقظة »^(١١) .

هذا هو ميكانيزم الإلهام عند يونج ، الذي قال بأن الليبدو يتعلق بذلك الجضي الذي يبرز من كوامن اللا شعور الجمعي ، وزيده بروزاً بأن يلمح على الفنان ليخرجه في أعماله الفنية رمزاً يبدو أماناً في وضوح الشعور فلا نلث أن نتعلق به بدلاً من الرمز المهار . وهكذا تبدو حالة الإلهام الموصوفة - عند يونج - ميزة المبدع الأسيل ؛ لأنه يطلع فيها على مضمون اللا شعور الجمعي ، الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية ، بواسطة الحسد ، فيعمد إلى إسقاط ذلك المضمون في رموز جديدة . ويكون الرمز الجديد حياً ، وعملًا بالعلم ، وهو يصدر من أسمى مرتبة ذهنية : الحسد ، في الوقت الذي يصدر فيه عن أكثر حركات النفس بدائية : الإسقاط ، لكي يكون في مقدوره أن يمس في الإنسانية وترّاً مشتركاً . بالحدس يصل المبدع الأصل إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدّد مشهده ويخرجه من نفسه في هيئة شيء خارجي هو الرمز .

لقد عدّ يونج الحسد قوة فطرية مميزة للفنان من دون سائر الناس ، وجعل الإسقاط يعتمد على الهوية العتقة بين الذات والموضوع ، لأن التفرقة بين (الأنا) و (العالم) لم يعرفها البدائيون ؛ فهم لم يدركوا العالم كإدراكنا إياه ، بل بوصفه كائنًا عظيمًا تشيع فيه الحياة ؛ الأمر الذي يعنى أن عملية إسقاط - بطريقة تلقائية أو سلبية - كانت تجري لديهم ، حيث يسقطون حيوتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة وظواهرها .

ومع ذلك فقد قدم « يونج » ما قلّمه معترفاً منذ بداية دراسته للعمل الفني بأنه نتاج صادر عن ضروب كثيرة معقدة من النشاط النفسي ، على الرغم من اتصافه بصبغة إرادية شعورية واضحة ، أو اشتتله على بعض ما يساعدنا في فهمه . وقد رأى أن فعل الإبداع - في مجمله - سيظل على الدوام يقلت من قبضة الدهن البشري ، لما يعتاز به من تلقائية ، وأن من طبيعة الإبداع أن لا

التأليف غريباً أو مستعجباً أو لا معقولاً في كثير من الحالات ، وقد يظهر مكروراً ومتشابهاً لدى الشخص الواحد في مرات عدة .

الإلهام - كما أراه - بالتحريف : آلية دفاعية شخصية ، فرضها توكيد الذات تجاه نفسها ، فهو حالة سلبية في بدايته ، فإذا وصل إلى ذروة الاستعداد تحول إلى حالة إيجابية ، تتجلى في استخدام الأدوات والموارد لإحداثيات تغير في العالم الخارجي ؛ وهو شكل من أشكال التكيف التي يلجأ إليها الفرد - تلقائياً عندما يواجه موقفاً بإحاطة . ويظهر الإلهام - أوضح ظهور - عند الذين امتلكوا مقداراً معيناً من المهارات والأخلاقيات كالفا ، ضمن أسلوب تعبيرى معين ، بحيث تشغلهم بعض الممارسات فيه ، فاكتملوا القدرة على خلق تكوينات جديدة تتصل بهذا الشكل أو التعبير دون سواء .

والإلهام - وقت التحول إلى فعل - يكون ذا صبغة عدوانية فورية ؛ لأنه يخلف لدى البدع - بما هو شخص فرد - شعوراً بالترفع عن الآخرين أو التعلل بملهم أو الفرد دونه ، وشعوره بالذلة نتيجة للتخلص من تلك « الميكانيزمات » التي دفعته إلى مثل هذا التصرف ، في هذه الحالة . لذا .. تختلف درجة الجردة والبلغة من نتائج إلهامه في أي آخر ، بسبب الظروف والأحوال الزمانية والمكانية المرافقة ، والمؤثرات الخارجية (طبيعية ، اجتماعية) والدخالية (جسدية ، نفسية ، عقلية) . وليس من الضروري أن يكون شعور اللدع - تجاه حصوله إلهامه أي نتاجه الفني - هو الرضى دائماً ، بل يتغير موقفه من نتاجه بالدرجة ، من حيث قبله أو رفضه ، من حال البتني التمام والاعتزازية ، إلى حال التكرار التام والحرب منه أو الإعراض عنه ، مروراً بجميع الحالات الممكنة بين هذين الموقفين المتضادين . غير أن النتائج الفني - في جميع الحالات - يبقى شيء صاحبها الخاص ، نتاجه الذي يميزه ويفرده ويحلده من خلال الآخرين ، باختلافه عنهم .

والإلهام ليس وحده دليل الإبداع ومسوّه الوحيد ؛ إنه ليس ميكلة المظمى التام ؛ إذ إن هنالك عدداً من العوامل والإرادات والمخططات والأفكار المشتركة ، تؤثر الشخص لجمع نتاج إلهامه نتاجاً فنياً مبدعاً . كما أن الإلهام - بما هو آلية دفاعية - قد لا يتضح في كل حالة إبداعية على حدة ، ولأسيا في الحالات التي تقتصر فيها البلغة على الأشكال أو المظاهر التي تنتج من نتاج سابق أو تتوجه إليه . وتوافر الإلهام لا يفرس نمائلاً في موضوعات الإبداع في الدرجة ، بشكل حتمي قابل للتجديد مسبقاً ، لكن كل نتاج نتج وحده ، مشروطاً بعوامل خارجية ودخالية تقع في إطار شروط الزمان والمكان . فالحصائص المشتركة التي نراها تتكرر في أعمال المبدع الواحد ، ليست هي نتاج الإلهام ، بقدر ما هي نتاج التقنيات والمخططات والمطالب العقلية والغايات التي يتوخاها ، إلى جانب طموحاته ونقائله والعوامل النفسية التي تكون حالتها .

كذلك فإن تيار الأفكار في الإلهام يتحلل من أكثر الروابط المنطقية والعقلية المحددة ، التي يجب مراعاتها ، بسبب طواعية موضوعه . لذا تصادفنا في الفنون حشود هائلة من الرموز والعلاقات

والجهد المبذول في « الخلق » الذي ذكرته ، من حيث هو إيجاد تأثير لما دى في شيء مادي ، كتليل بتصريف الطاقة الفائضة ، وتحقيق الارتياح والتوازن . والنتاج للتخلص - البديع يحقق عند صاحبه الشعور بالفرح والنصر ، ويكسبه الاطمئنان ورضى لذة الاخلاص ، مما يتبدد الشخصية بالخطر ، فيشعر بالتجدد ، أو بأن عبثاً قد نزل من كاهله .

ولابد من الإشارة إلى أنني أعدد الإلهام آلية دفاعية ، على نحو ما تقدم ذكره ، تمحدث تحت رقابة الشعور على المخترعات النفسية ، معها تكن المنايات التي تقف منها ، سواء في ذلك ما يشار إليه بمحتويات المرو والأنا والأنا الأعلى ، ومهما تكن النسب في ذلك مختلفة ؛ الأمر الذي يكشف عن سبب جدتها وابتكاريتها . وهذا يعني أن التفسير الذي أقدمه للإلهام لا ينطلق - أيضاً - من تقسيم الجهاز النفسي إلى مناطق ، أو تفصيل مساحاته بطورفائياً . كما فعل فرويد وأتباعه وغيرهم - وربط ذلك بإثبات (الفنولوجيا) لهذا الغرض (الفلسفي) أو المسلمة - كما يقول (فرويد) في (موجز التحليل النفسي) .

أما خصائص الإلهام وطبيعته ، والمحدد التي يمكن تمييزها بها ، وطرق الارتكاز النفسية التي يعتمدها ، فيمكن تبينها من خلال تعريفنا للإلهام بأنه :

(أ) **موقف** : فهو حالة نفسية تدعو إلى القيام بحركات على مستوى العضوية ، وتشترك بذلك قوى عقلية كثيرة (الباطنة ، التخيل ، الذكاء ...) بحيث يتصل لدى الفرد المبدع مشاعر وعواطف معينة ، في وضع معين .

(ب) **دفاي** : لأنه يتم رداً على موقف إحيائي ، فيشعر الشخصية - الذات بتساكها ، نتيجة لتخلصها من تأثير الأشخاص والموضوعات والمواقف والضغوط الخارجية ، التي تشكل إعاقات بالنسبة إليها .

(ج) **فجائي** : لأن عديد الذات فيه يظهر واضعاً ، بحيث يفرض الإسراع في إنقائها .

(د) **فقال** : لأن الشخص يلجأ إلى أحداث تغيرات في العالم الخارجي عن طريق استخدام أدوات سبق له التمكن منها ، ومهارات متميزة ، تتغير بحسب الظروف والأحوال والمعطيات .

(هـ) **مروج** : إذ إن الجهد المبذول يساعد العضوية على التخلص من فائض الطاقة الناتجة عن الموقف الإحيائي ، ويمدها إلى حال التوازن والتكيف مع الوضع الجديد ، ويحقق الشعور بالراحة والمجد .

(و) **ابتكارى** : لأن الحل الذي يتوصل إليه بغية التكيف ، يكون مختلفاً عما هو مألوف ، في الوقت الذي يكون شبيهاً به . ويظهر تألف الأولويات بشكل طريف لعدم خضوعها - تماماً - لطرائق التنظيم المألوفة الشائعة ، على نحو قد يظهر معه التأليف غريباً أو مستعجباً أو لا معقولاً في كثير من الحالات ، كما قد يظهر

وفي استطاعتنا تحويل مجرى الإلهام ، وإيقافه مدة من الزمن تطول أو تقصر ، ونخفضه أو نزيهته بالدرجة ، بواسطة وسائل عدة ، فيشكل ذلك - أيضاً - دفعا أو كفاً ؛ إذكاه أو إغاقه ، لفاعليتنا وفعالنا ، يمكن أن يُكشف عنها بدراسات تجريبية وتعليلية ، تحتاج إلى ملاحظة ورصد وعناية ، حيث إنها تساعد في إغناء معرفتنا الحالية بموضوع الإبداع ، وتثري معلوماتنا عن الخلق الفني ، وما يتعلق بذلك من قضايا تثار بين حين وآخر في مجالات الفنون على اختلافها ، لاسيما في نطلق الأدب .

اللامعقولة ، وقد وجدت لنفسها - بشكل أو بآخر - تسويغات وتفسيرات تدعم وجودها أو تحافظ عليه . وتزداد درجة اللامعقولة هذه ، وضوحاً واتساعاً ، بازدياد حجم ثقافة المبدع وإحلاصاته ومعارفه المكتسبة وشمرياته وتذكراته ، إلى جانب حالته المعنوية والنفسية ، بحيث تتفاعل جميعها ، وتترابط على نحو جديد ، يبرز حينها تتوافر له الظروف المناسبة أو تستدعيه ، بمعنى أن يصبح مصدراً لصراع نفسي يؤدي لجليل الفنان في موقف إحباطي يتجلب في مقاومة الذات أسر الاحتفاظ بإحافاتها أو تأسيسها .



الهوامش

- (٢٢) بول فاليريوز : الخلق الفني ص ٢٢ .
- (٢٣) Lalo : Introduction à l'Esthétique, p. 92.
- (٢٤) جان بول سارتر : بوتليز ص ١٩٧ .
- (٢٥) مارتن هيدجر : هيدلنر ومعية الشعر ص ١٥٨ .
- (٢٦) جان روسلو : إيدلر آلن ص ٦١ .
- (٢٧) انظر : عز الدين إسحاق : التفسير الفني للأدب ص ٣٦ وما بعدها .
- (٢٨) جلسي الملبس : ميكولوجية الابتكار ص ١٤١ .
- (٢٩) سعد جلال : المرجع في علم النفس ص ٣٩٢ .
- (٣٠) بوسيلوف : ظهور نظرية الفن في روسيا - مقال .
- (٣١) انظر : عبد الحليم محمود السيد : الإبداع والشخصية ص ١٠٠ وما بعدها .
- (٣٢) ملتن منتسل : مبادئ علم النفس ج ٢ ص ٩٨٤ .
- (٣٣) سيجموند فرويد : الموجز في التحليل النفسي ص ١٧ .
- (٣٤) سيجموند فرويد : الحظائر والأحلام في القرن ص ٧ وتأثيرها .
- (٣٥) انظر : توماس مورن : التطور في الفنون ج ٢ ص ٥١٧ .
- (٣٦) انظر : سيجموند فرويد : مدخل إلى التحليل النفسي .
- (٣٧) سيجموند فرويد : ليويلر دافيتي ص ٨٠ .
- (٣٨) و(٣٩) انظر : خليل الملبس : ميكولوجية الابتكار ص ١٢٣ وتأثيرها .

- (١) جان بارتليس : بحث في علم الجبال ، ص ١٢٠ وما بعدها .
- (٢) أبو حامد الغزالي : الملقط من الضلال ، ص ١٤ وما بعدها .
- (٣) عادل المرزا : مقدمة كتاب «مدرسة الآفات» لإبراهيم جاكسون .
- (٤) آرولد هاووز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ص ٣٣٣ وتأثيرها .
- (٥) ج. هب. بيرست : تاريخ مصر ص ١١٢ .
- (٦) هاووز : المرجع المذكور ص ١٠٤ .
- (٧) سرل بيرت : ميكولوجية الفن ص ٢١٢ .
- (٨) انظر : Read : Art and Society .
- (٩) إيزن جاكسون : مدرسة الآفات ص ٥٢ وتأثيرها .
- (١٠) أفلاطون : حوارية ليدر .
- (١١) أفلاطون : الموضوع المشار إليه .
- (١٢) دق مرسيل : علم الجبال ص ٣٨ .
- (١٣) Encyclopaedia Britannica .
- (١٤) ابن عرب : موانع التوجع ص ٧٩ .
- (١٥) ابن عرب : روح القدس ص ٤٨ .
- (١٦) عبد الكريم اليافي : دراسات في الأدب العربي ص ٢٥١ .
- (١٧) ابن عرب : موانع التوجع ص ٦٩ .
- (١٨) ابن سينا : منطق المثلثين - المقدمة .
- (١٩) ابن سينا : الفجاءة ص ١٦٧ .
- (٢٠) سربل بيرت : كيف يعمل العقل ج ٢ ص ٢١٦ .
- (٢١) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ص ٣٦٥ .

- (٤٠) Jung : The Integration of the Personality .
- (٤١) Jung : Modern Man in Search of a Soul, pp. 201.

من قضايا الإبداع في التراث العربي

دراسة مقارنة

فهد عكام

● ● في الفكر الجرماني يتحدث الباحثون عن قيم حضارية للشعوب ، ويريدون بها تلك القيم الأصيلة التي تراقى الشعوب في مسارها التاريخي ولا تموت معها ثقافة . وأكبر الظن أن ازدهار الحضارة وانحدارها في أي شعب من الشعوب مرهونان بهذه القيم ، فإذا أبيض لها من الظروف المحيطة - سواء أكانت اقتصادية - اجتماعية أم ثقافية مختلفة - ما يتناغم مع طبيعتها كان التقدم ، وإذا قُدر لها من هذه الظروف ما يتنافر مع طبيعتها كان التخلف . وأكبر الظن أيضاً أن تمازج الحضارات إنما يدين بسقط مولود هذه القيم الأصيلة ، فالشعوب - فيما تقدر - لا تأخذ من الثقافات الأخرى إلا ما يتناغم مع قيمها الأصيلة ، وما يتلاءم مع مرحلة التطور الحضارية التي انتهت إليها . وإذن فلا بد للباحث المقارن ، الذي أحمل هذه القيم حتى اليوم ، من أن يقيم لها وزناً في أبحاثه .

القيم ، بل حاول تعديلها بما يحقق مصلحة الجماعة . ونتيجة لذلك كان ثمة تفتح ، وكان ثمة ازدهار حضاري . فما هذه القيم ؟ لعلنا نستطيع ، وإن لم نقيم بعد بسير عميق لماضيها ، أن نذكر منها :

- ١ - النزوع إلى الغامرة والاستكشاف .
 - ٢ - النزوع من المادي المحدود إلى الروحي المطلق .
 - ٣ - النفرة من العبودية وتمسك الحرية .
 - ٤ - الانشغال بجمالية الأشكال .
- ويحتل اليوم إذاً يقيم الدليل على أن المؤثرات الخارجية لا تكفي وحدها لتعليل ظهور حركة فنية وثقافية جديدة في عصر من العصور ، بل لابد ، في هذا التعليل ، من أخذ هذه القيم بعين التقدير ورصد تفاعلها ، ولاسيما الأخيرة منها ، مع الظروف المحيطة في حركة دينامية متطورة .

ولما كانت أمتنا العربية تمشي اليوم في أزمة حضارية وثقافية ، وتفتش عن سبيل للخلاص ، مشددة برجاء بمشوره شيء من اليأس ، فأحرى بالمفكر أن يعود بتأمله إلى ماضينا السحيق ليستكشف هذه القيم الأصيلة التي تميز شخصيتها ، وإلى تاريخنا الغابر ليرى كيف تفاعلت هذه القيم مع ألوان من الثقافة جديدة ، أثارت لنا مكاناً مرموقاً في الحضارة الإنسانية ، وأسفنتنا في إنشاء تلك والملحمة الإسلامية ، *l'épopée Islamique* الفصل التي يتحدث عنها الغربيون . وأكبر الظن أن هذه المهمة تقتضي منا النظر مرة أخرى في أساطيرنا القديمة ، وآدابنا الشعبية ، وفولكلورنا ، وفي عاداتنا وتقاليدنا ، وفي البيئات التي كانت مهدنا الأول ؛ فنحن أبناء صحراء ، ودم البداوة يجرى في عروقنا ، وهذا الدم ما يزال يحمل علينا سلوكنا في مجالي الحياة المختلفة ^(١) ، وقيمنا الأصيلة متصلة به أوثق الاتصال . وأكبر ظني أن عقيدة الإسلام تكمن في أنه لم يقمع هذه

● قدم هذا البحث في المؤتمر الثالث للرابطة العربية للأدب المقارن الذي عقد في دمشق من ٦ إلى ٩ يرايو ١٩٨٦ ، ولم تطرأ عليه سوى تعديلات طفيفة .

والقضية المهمة التي نستعي بها أولاً هي :

قضية الصنعة : نشأتها ، تفاعلها مع الفنون الأخرى

ألف النقد العربي الجامع بين شعر أبي تمام (١٨٨ - ٢٢١ م / ٨٠٤ - ٨٤٦ م) ونقلة من الشعراء المحيدين الذين اصطلاح على تسميتهم أصحاب البديع . والكاتب الكبير الجاحظ (١٦٣ - ٢٥٥ م / ٧٨٠ - ٨٢٩ م) كان أحد المتبحرين الأوائل الذين ذكروا هذه السلسلة من الشعراء في تأليفهم . وسجن حاول الكشف عن المدلولات الدقيقة لبعض الآيات القرآنية أشار إلى كثير من الأشكال الأسلوبية figures de style دون أن يخلص معظمها مع ذلك بتسميات اصطلاحية مستعذفاً فيها بعد . ولقد بديع « يدو تحت ويشه بمعناه الأصل : « ولا شيء له » ، « فريد » ، « عجب » . وهو يصف به حيناً التعبير وحيناً المعنى^(١) . ومع ذلك فإن المعنى الاصطلاحي « أشكال الأسلوب » لا يندع عنه ، فالراعي (ت ٩٠ م / ٧٠٩ م) - في رأيه - كان يكثر من استخدام هذه الأشكال ؛ ويشار (٩٥ - ١٦٧ م / ٧١٤ - ٧٨٤) كان يستعملها استخداماً ناجحاً ؛ والشعراء المؤيدون من مثل منصور النمرى (ت نحو ١٩٠ م / ٨١٥ م) ، ومسلم بن الوليد (ت ٢٠٨ م / ٨٢٣ م) وأشبايحهم ممن كانوا يبدلون الجهد في استخدام هذا البديع كانوا يماكون الشاعر الخطيب المتناي (ت ٢٢٠ م / ٨٣٥ م)^(٢) . وإذا كانت هذه الفكرة تشف عن الروح المغار عن كاتب يمس مهنته ، مهنة الناقد ، فتمتد لكونه أخرى تدل على أمانة العالم ؛ ففي حديثه عن التعبير : « هم ساعد الدهر ، الذي يشتمل على استعارة يطلق عليها اسم « المثل » ، لا ينسى التذكير بأن الرواة يسمونه « البديع »^(٣) .

وفي الحقيقة ليس الجاحظ هو الذي منع هذه الإشارة اللفظية معناها الاصطلاحي ، بل الشاعر الصانع مسلم بن الوليد^(٤) ، مؤلف مختارات شعرية عنوانها « فحول الشعراء » ويدع شكل شعري استقى منه أبو تمام مذهبه ، ولكن دون أن يتبع في ذلك حسب رأى بعض النقاد القدماء^(٥) .

أيمن أن نقول عن محمد مندور : إن هذا « البديع » ليس سوى محاولة للتجديد لا تمس في شيء « مصد الشعر » أي جوهره ، ولا مضمونه ، بل جس الزخارف اللفظية من جناس ويطبق في التعبير الشعري ؟ أيمن أن نقول : إن هذا البديع ليس سوى ضربة بمنية قضت على طلوة الأسلوب الشعري ، أي جماله ، وسوالت الشعر « في عصوره المتأخرة إلى زخارف لفظية خالوية ، وحرمت من كل جنة فكرية أو عاطفية أو فنية »^(٦) ؟ ... ؟

لا نعتقد أن هذه التريما من الشعراء أصحاب البديع - وشعر أبي تمام يقيم البرهان على ذلك - أملت المحتوى كليا ، كما لا نعتقد أنها مسؤولة عن تحول الشعر إلى زينة فارغة نافلة ؛ فالشعراء المتأخرون شعراء الحقيقة التي سميت حقبة الانحطاط ، لم يكن هم حظ من العبقورية بحيث يستلخمون بنجاح طرائق البديع الشكلية التي استلخمت من قبل ، تحت أقلام المحيدين ، لأنيات جمالية . وما أن هؤلاء الشعراء كانوا محرومين من الوعوبة الطبيعية فلم يكن في وسعهم

الوصول - كسابقيهم - إلى تنظيم مواد الإبداع بحيث يكون الشكل متسجياً مع أصواتهم الباطنية ، وبحيث لا يلاحظ الزخرف فيه .

وفضلاً عن ذلك ، فإن ظهور حركة البديع هذه يمثل ، في تطور الشعر العربي ، دورة طبيعية اقتضتها حالة اجتماعية - ثقافية لحضارة كانت تبحث عن هوية جديدة ، وبخاصة بعد أن وقع الانقلاب العباسي .

كيف نستطيع تسويق استخدام هذه الطرائق الأسلوبية وفتحها في مطلع القرن الثالث للهجرة ؟

هذا يعود بكل تأكيد إلى عوامل تخص عالم الثقافة الذي تطور فيه الفن الشعري ، وإلى القوى الفكرية الحية التي كانت تتحرك في هذا الوسط ، وإلى المناخ النفسي الذي كان يسود فيه ، ويحدد - ثم - ظروف البديع الجاهلية ، بل إلى قيم عربية أصيلة تتميز بها شخصية العربي في تفاعلها مع المحيط :

١ - تعلق العربي بالشكل .

العامل الأول : في استخدام هذه الطرائق الأسلوبية يمثل في قيمة حضارية أصيلة تتميز بها الشخصية العربية : عبادة الشكل . فاللغة لمرية تؤثر التأثيرات البلاغية والترابطات الموسيقية ؛ تؤثر صرامة الجدل المنظم وجزومه . وعبادة الشكل أكثر من المحتوى هي إحدى السمات المميزة للشخصية العربية ؛ فالناطق بالعربية كان منذ الأصل شديد التعلق بلقالب الشكلية في الخطاب ، والترابطات الرتيبة الخالصة ، وبالنسبة الزمنية التي تقود منطق التغيرات في طبقة الصوت ، وبأصداه أنواع الرنين اللفظية ومغارقاتها ، وبالمهارة في لعب المجانسات الصوتية ، سواء أكانت تقوم على الصوامت أم على الصوائت والمجانسات التي توسس حلقات النسيج في بعض الأشكال الماثورة . فإعجاب بالغ إنما تغني العرب الجاهليون بشعر الأعشى ، وأطلقوا عليه لقب : صناعة العرب^(٨) ليخلدوا الطاقة الموسيقية في خطابه . ويبدلون إنما تلقوا الرسالة القرآنية التي تكتسب كلاً

تعبيراً ، وتجسد قوة سحرية حقيقية ، بل معجزة لفظية لا تحصى . وعليه ليس من قبيل الصدفة إذا ما استخدمت هذه الرسالة المزاجية للموسيقية في التنظيم المغري لتسمح صوتياً لموتك الأناسي الضخمين بفصاحتهم . وما لا شك فيه أن هذا التعلق بالبنى الموسيقية إنما هو الذي يؤلف عند العرب « عتري » الخطاب ؛ إنما هو الذي أظم للمؤمنين ، في النصف الثاني من القرن الأول للهجرة ، ترتيب القرآن بقصد تحقيق التأثير بمعنى النص وإبلاغه بطريقة أكثر إدهاشاً ، بحيث يؤثر في العقل والقلب في آن واحد^(٩) . وقد تنبه عليه الكلام إلى أهمية هذه القوة الحارقة في أسلوب القرآن فلهب الخطابي (٣١٩ - ٣٨٨ م / ٩٣١ - ٩٩٨ م) إلى أن أحد وجوه إعجازه تأثيره في نفس السامع ؛ وفق سمعه الإنسان خلص له قلبه بقوة بيانه وحسن نظمته وطلوة تعبيره ، حتى إنه يجول بين النص ومضمراتها ، وذلك بما يزرعه فيها من لغة ومهابة ؛ « فكم من عدو للرسول (ص) من رجال العرب وقتذاك أقبلوا يريدون اغتياله فسمعوا آيات من القرآن غلم يلشوا حين وقعت في مسامعهم أن يتحولوا عن رأيهم الأول ، وأن

الحجرات والشيعية الذين جمعوا بين القول والإسهام الفعل في فن الحرفة القتالية .

وفي ظل العباسيين غدت الحياة أفتح ؛ فما فيها هاشميون فقد كان متوقفا منهم ممارسة سياسة تستلهم البديهي الأساسية في الإسلام ، ولكنهم لم يترقعوا لتوطيد سلطتهم من استغلال التيارات الفكرية الجديدة ، والاتجاه إلى لغة المدايح .

فليس بمنكر في مثل هذا المناخ أن يتخذ فنان ؛ لأن الأهلجام الذين وصلوا إلى السلطة في هذا العهد ، أثروا إشاعة عالية الإسلام والدعابة لها ، ليكسبوا هيمنتهم صفة الشرعية .

وفي ظل العباسيين أيضا تعدد نظام رعاية الآداب أقوى من أي وقت مضى ؛ فالخلفاء ، والوزراء ، والكتّاب ، والرؤساء العسكريون والأستقراطيون كانوا يستقدمون الشعراء ليهجروا أجهلهم ؛ وكنوا يقتنون ، للهدف نفسه ، متدابهم وقصودهم أمام المغنين والمغنيات الذين كانوا يعزفون ، على العموم ، على آلات موسيقية ، ويقولون في بعض الأحيان أنغاما .

وإذا ما كان حقا ، كما يلاحظ لوى غارده Louis Gardet ، أن نظام الحماية هذا انتهى إلى « ترويع أعمال الفكر ، وإلى واحد من أغنى التفتحات الإنسانية للزعة التي عرفها تاريخ البشرية الثقافي »^(١٤) ، فليس أقبل حقا أن الأمراء والوزراء الذين كانوا يهينون على نظام للحماية مستتر ، واهتمام بالإثراء الثقافي المشترك ، لم يكونوا يربئين كل البراءة في مقاصدهم .

فيحنا من نوع من أنواع الدعابة إنما قدر الأمويون من قبل الشعر والفصاحة في مجالس كان يتكبروا عليهم خصوصهم السياسيون . والهدف نفسه كان يوجه بلاطات العباسيين ، حيث كانت لزمهر المناقشات العقلية ، والمناظرات الفكرية ، وإنشاء الشعر ، والبحث عن التسلية ومجالس الموسيقى والرقص ، التي كان يرافها في أغلب الأحوال الكحول والدمارة . وفي هذه البلاطات حظي الشعر الحمري والشهواني بأهمية خاصة .

وثقافة الأمراء ، مهما تكن مرفهة ، لم تكن تمنحهم من إظهار القسوة إزاء فرد قد قصوا بأنه خطر ؛ وكان هذا يتم باسم الحفاظ على النظام العام ، أو باسم صيانة الإسلام ، وكانت كلمة الزندقة^(١٥) تحميمهم شعارا لطعن الأسباب الحقيقية^(١٦) .

ومع ذلك ، لأبد لنا من أن نسجل أن جهة المتقين كانت تمتاز عادة دون أخرى بالغ أكثر المجازر وحشية ؛ فقد كان الأمير للتصبر ، حتى يمد هزيمة خصمه ، لا يفكر في الشار من حاشيته الثقفة إلا موتا ، فلم يكن عنده سوى هم واحد : الحفاظ على هذه العقول النيرة من حوله^(١٧) .

والمثقفون بمراقبتهم هذه الوحوش الضارية المولعة بالسلطة المطلقة ، المتعطشة في الغالب إلى الدماء ، إذا ما نهدت مصالحها السياسية ، حتى لو كانت متففة ذات نزوع فطسي أو شعري أو موسيقي ، كانوا يشكلون متدنى غدارا يتوقف عليه رفعة الأمير ويحده ويمتعه .

على هذا النحو إنما فهم لم كان الخلفاء ينظرون مسابقات لاختيار أفضل الشعراء^(١٨) ، لم كانوا يستقبلونهم استقبالا حافلا في

يركنا إلى مسألته ويدخلوا في دينه ، وصارت عدوهم موالاة ، وكفرهم إيمانا^(١٩) .

٢ - تمزق الكائن المبدع .

العامل الثاني كان فيما يجمل إثنا تمزق « أنا » الفنان ؛ فمذ الطفولة كان النظام التربوي يلقنه مبادئ تعظم مجد إله واحد ، ويعد إنسان أبداع على صورته . وفي هذا النظام تصبح مهمة الإنسان المسلم تبليغ عالمية الرسالة التي صاغها الواحد الأحد للجنس البشري^(٢٠) . والقيمة الأساسية تظل حقا أغوة المؤمنين والمساواة بينهم على أكمل وجه ، دون تمييز بين الأبيض والأسود ؛ بين العربي والأجنبي ، إلا بالتفوق ، أي بخشية الله ؛ وكل عرقية ملغاة ؛ وإن تكن في صالح العرب الذين اختارهم الله لنقل كلامه الذي وجه إلى البشرية باللغة العربية^(٢١) . ومفهوم المساواة هذا أمام الله يتضمن مفهوم الحرية ؛ فلا عبودية في الإسلام إلا لرب العالمين ؛ « إلهك تعبد وإيهاك نستعين » .

واستغلال الإنسان للإنسان أجل إلى عدم ؛ ولكن حرية الفرد مرهونة بمصلحة الجماعة الإسلامية كلها . وهذه الحرية ، التي تتضمن ، على الصعيد السياسي ، مفهوم الاختيار الحر (الشورى) ينبغي أن تتجلى في العمل . والإنسان مسؤول عن اختياره .

وبالطبع الجدول يميز في الإسلام العلاقة بين هذا المفهوم والثنية الخفية ؛ فكل فعل ليس له قيمة إلا إذا انبثق من نية صادقة ؛ ولكن الصدق الذي يطل في القلب أقل قيمة من الصدق الذي يتجلى في الكلام ؛ وهذا أقل من الصدق الذي يتجسد في العمل لإلغاء المنكر^(٢٢) .

وهذه المبادئ التي لم يكف النظام التربوي من تمكينها في نفس الكائن المسلم منذ فجر الإسلام ، اصطدمت مبكرا ، وهي تبتحت عن التآلف بين الإيمان والعقل ، بواقع لا يمتشي دائما مع المثل الأعلى للمؤمن ؛ وتريد بذلك هذا الفكر « الفاسي » الذي كان يملك شياطين السلطة ، وكان يتجلى في خطاب استلابي ، يقصد لا إلى خلق أصق التطلعات في قلب الكائن الإنسان فحسب ، بل إلى تحويل هذا الكائن إلى جسد متماثل complex أيضا ، مجرد من أي إرادة . وبالقيم - سواء أكان إضرها أم إرهابها - إنما حاولت السلطة خلق الخطاب التحرري discours d'émancipation . وبطبيعة الحال ، كل مستبد يعادي بطبيعته الرسالة التي تجسّد قدرته جالية فاضلة ؛ لأن وظيفة هذه الرسالة لا تنجز إلا في اللحظة التي يتصرف فيها المتلقى مؤثقا مع المعنى الاجتماعي والإنساني في الأثر ، فيتحوّل على هذا النحو إلى رجل مناضل .

والمظهر الأول الساطع الذي يميز هذا الواقع الثنائي كان ذلك الصلف العربي الجاهل الأصل ، الذي حاول الأمويون إثارة حينما قفموا العرب على صراهم ، وحاولوا بيساستهم إثارة الروح المعصية القبلية بين العرب أنفسهم ، بنية المحافظة على السلطة في أيديهم .

قلق الفنان الذي يمكن أن يثيره مثل هذه السياسة تجلّي في شعر

وعليه ، فإن الفنان إذا ما كتب في الحياة الاجتماعية ، واضطر إلى ألا يقول بحرية ما يطمحه ، كان يبحث عن تأكيد ذاته في الفن ، وفتنته عن أشكال تعبيرية جديدة يقدر على هذا النحو مرآة رغبة عذبة في الحرية . وعلى هذا النحو لم نستطيع أن نفهم أن يكف أبو تمام عن وصف شعره بأنه « حر » ، وعن التصريح بأنه لم ينشأ مديحه كي يتغنى بمحمد المديح ، بل لمجد شعره .

ومن المؤكد أن هذا العامل النفسي وسعده لا يكفي لدفع الفنان إلى عبادة الأشكال ، فها العوامل الأخرى إذن ، التي يمكن أن تجعل في مسيرة أشباع البديع نحو هذه العبادة ؟

في الحقيقة ، هذه الثريا من الشعراء ، التي تكون جزءاً لا يتجزأ من المحدثين ، تمثل تطوراً طبيعياً يرتبط بشروط حدثت للفنان إلى التوقف عن التقى برهقه ، لينتج فرداً غامضاً ، شديد الولوع بالظهور في تناقضاته وصنوف ثمره ، وأبعاً على درجات متفاوتة لكرامة الإنسان وللمكان المحفوظ له في « أوركسترا » الكون .

وما لا يقبل النكران أن تفتح فكر جليل ، تحت حكم العباسيين ، قوى ثمرة الكائن البديع بين التناقضات التي أثبتا على ذكرها . وعليه ، كيف تكون هذا الفكر الإنسان الزرع ؟

٣ - المحلوب الأجنبي : الفارسي والإغريقي :

لقد كان لفكر الفارسي حظه في تعميق التمزق الداخلي في نفس الكائن الإنسان ، فالفكر في مؤلفين هامين : كليلية ودعته ، وكتاب الملوك ، كان يوحى بعلم للأخلاق والسياسة يقوم على حكمه إنسانية كمال الإنسانية ؛ « فاللجوء إلى العقل ، واستخدام الصدقات ، واعتدال الرعية ، أمور تتيح وحدها للإنسان النجاة من الشر والحظر الذي يتهدده من كل حذب وصوب ، ليحقق على هذا النحو للكرامة المثالية أو المروءة ، التي دعى إليها » (٣٦) .

ولهذا الفكر الفارسي إما تدين العقليّة الإسلامية بتذوق بعض صنوف الرهافة المادية والفكرية على السواء . وبعض الصوري في مؤلفات الجياض تستعزنا بأن الثقافة الفارسية كان لها شأن في تطور البلاغة العربية ، ومن ثم في التفكير في شكل الخطاب عند العرب (٣٧) . وفي هذا الاتجاه تستحق ملاحظة قدمها أندريه ميكل André Miquel أن تذكر ، وهي تخص المجابهة اللغوية : فالفرس - كما يقول - لم يتقووا عن التحدث بلغة « ماثلة كل الملوك ، حية كل الحياة ، حتى توطئ بينها وبين اللغة العربية تبار مطرد من التبادلات على صعيد الكلمات والمفاهيم » (٣٨) . وإذا ما كان التداخل الفطري والتبادل المفهومي اللذان أشار إليهما ميكل لا يكفيان لتأكيد وجود تبادل تحقق على صعيد التركيب والطرائق الأسلوبية ، فينبغي ألا ننسى تبادلاً من هذا النوع ؛ لأن اللغة الفارسية ورثت عن السنسكريتية عبادة الشكل . وليس من قبيل الصدفة - من جهة أخرى - أن كان لبعض العلماء الموسويين من ذوى الأصل الفارسي دور كبير في تطور التفكير في أشكال الأسلوب عند العرب . وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن أنشأ كتاب الدولة الفارسي الأصل في معظمهم أدبا تقوده أشكال البديع ، وشعراً متكلفاً précieuse ، وإن لم يرح إلا بوجهة ضحلة (٣٩) .

قصودهم (٤٠) ، ولم كانوا يتحون لهم ، بهطاباهم السخية ، أن يجروا حياة الدعة (٤١) . وعلى هذا النحو وإنما نفهم لم كان الناس من حلية القوم يتنافسون في منح الفنانين الموهوبين أهل مكافئتهم . وفضلاً عن ذلك ، إذا ما كان حفاً أن وصول الشاعر إلى البلاط كان يقصاف حظه في الوصول إلى الشهرة ، فليس أقل حفاً أنه كان يتحكم في إنتاجه ؛ « فإنيته المهرمية في المحيط كانت تمنح وظيفة الخليفة - كما يسلط بن شيبخ - دوراً في توجيهه القفصالية الشعرية » (٤٢) .

على هذا المثال كان ذوق الأمين المرفه ، وحساسيته إزاء الشعر ، واتسماف في حياة المنة والصيد (٤٣) شيئاً بعيد الخطر في تقعر الشعر الحمرى والشعر المحقق وشعر الطرد عند المحدثين كأي نواس . وذوق المأمون المتحمس للكلابية البدوية ، وسعته عن نقابة لغوية ، ودفاعه عن حسن التأليف ، وإفنتاف فكره العلمي والفلسفي ؛ كل ذلك كان لا بد له من التأثير في الأسلوب الشعري ، وتشجيع أصحاب المحافظة على القديم (٤٤) .

وإذا ما كانت بطولات المعتصم العسكرية قد أثارت قريحة الشاعر المتأخر بحولته - على حد تعبير بن شيبخ - إلى مؤول غنائى لحرواث راحة حية . . . فإن حساسية الواقع الفنية ، وإبداعه الموسيقى والشعري ، تركا صدى محسوساً في حجم الإنتاج ، وفي إذاعة نوع من الشعر الخفيف (٤٥) .

ولابد من الإشارة إلى أن هذا الظرف الإنسان الذي قدر للفنان وقامه التناقض بين مبادئ لغتها الترية وواقع ينحصر خالفاً ، كان لا بد له من خلق ثقافة عريق في نفسه . وفي هذا الفلق المضى إما ينبغي التفنن في تأويل ميله إلى الزهد ، أو التزامه الاجتماعي - السياسي ، أو جنوحه إلى حياة الخلافة والتقى بها . ويمكن اكتشاف الصوري الدالة على هذا الفلق حق في خطاب الشعراء المحافظين الذين باتصمامهم إلى البلاط كانوا يهجون بالخطاب إلى نعية محدودة كانت تفرس ذوقها عليهم . هل أن هؤلاء الشعراء الذين يصمتهم الذي يكاد يكون كاملاً من صنوف البؤس في أوساط الشعب ، كانوا يسمعون بما لا يمكن التسامح فيه ، ويفضون بأمر للجنس إلى قوة الحيوانية الغاشمة ، لا يعدمون أن يقدموا إليها - وتلك هي حالة أبي تمام - بعض الصوري التي تميز بهجته من جردهم على الظرف الإنسانى . وهجيداً الذات الذي يتلقى في شعره شارواى نواس ، وأكثر منها في شعر أبي تمام ، ليس سوى مظهر من المظاهر التي ترمز إلى هذا الفلق المضى ، والطرح إلى تكريم الإنسان .

شعور أى فنان حساس بأنه ذويداع لفظي معجز ، وذاكرة أمينة ، وذلك نافذ ؛ شعوره بأنه مؤول خيلة خصية ، وقوة غير مربية ؛ بأنه مستغرق عسل كسل خلوق ، مسواه أكسان من الإنسان أم من الجن (٤٦) . . . وروى ته لنفسه مضطراً إلى كبت أنه وإلى وضع نفسه في خدمة وحوش أبقه أقل مربية منه ، لا يمكن أن ينتهي به إلا إلى المرارة العميقة . إنها قوة غير مربية تلك التي تسمح لهذا الكائن بأن يعى فنه ، ويغيا في فلق الأخيار الذي لا بد له من القيام به على صعيد الكتابة كي يحقق التألف بينه وبين ذاته .

التي تدخل فيها يمكن أن يسمى : الأسلوبية Stylistique عند العرب .

وتمت فكرة أخرى غشها الفكر الإسلامي حق التمثل ، وكان لها ، فيها يبدو ، تأثير في الجمالية الإسلامية ، ونريد بها مقولة أرسطو : « لا علم إلا بالكليات » . فهذا المفهوم ، الذي يكون الشيء الجدير بالمعرفة حسب هو النوع لا الفرد ، إنما طبق في الفن الإسلامي باستمرار : فالجمالية الإسلامية في التصوير المشخص Peinture Figurative - كما يقول بابا ديويولو Papadopoulos - ستكون ذاتياً جمالية مفهوم^(٣٣) .

ومع ذلك ، إن تمثل الفكر الإسلامي لفكرة أرسطو هذه إنما يعود إلى تناغمها مع خصلة أصيلة في العقلية العربية ؛ فالعربي يطبعه كان يبتز من أن يكون عبداً لفرد مهما تكن قيمته ؛ وتمشقه للحرية قيمة مهمة من القيم الحضارية التي تميز الشخصية العربية ؛ ولذا لمزنا لانسجد عند شعراء المذبح ملا سوى صورة الإنسان للثال ، والصورة الإنسانية portrait بالمعنى الدقيق للكلمة لم تكن تائمت تحت ريشته . والإسلام لم يسمع هذه الخصلة كما نعلم ، بل عمل على تفويتها حين ألغى عبودية الفرد للفرد ، وروبط فكرة الحرية بمسؤولية هذا الفرد عن الجماعة وسلاتها .

وبعد ، عاقل نقول هو أثر أرسطو في قضية البديع التي تشغلت قبل سواها من فعلها الإبداع في هذا البحث ؟ أكبر الظن أن التفكير الأرسطاطاليسي لم يكن له شأن في استخدام الشعراء المحدثين لضرور البديع المختلفة ؛ فهؤلاء الشعراء الذين زينوا أشعارهم بهذه الأشكال الأسلوبية لم يكونوا يعرفون اسمها ، هؤلاء الشعراء الذين كانوا صناعاً قليلاً أو كثيراً يبدؤوا باستبدالها لأسباب لغوية ما فيها تقدم قبل قرن وأكثر من ترجمة كتاب الخطابة La Rhétorique لأرسطو على يد إسحاق بن حنين (ت حوالي ٢٩٨ هـ / ٩١٠ م) ^(٣٤) .

وإذا ما كان لهذه الترجمة من دور فإشياء يمثّل - كما يقول أحمد الطرابلسي^(٣٥) - في الحماسة التي شعر بها الناس للبديع ، وفي التفتيش عن المصطلحات الملائمة لهذه الطرائق . وإذا كانت هذه الأشكال لم تجد مفرقاتها الاصطلاحية ، وتفرقاتها المناسبة قليلاً أو كثيراً لجموعة في كتاب إلّا في عام (٨٨٧/٢٧٤) عندما نشر ابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٩ هـ / ٨٤١ - ٩٠٨ م) كتاب البديع ، فليس ثمة ما يشي بأنه كان متأثراً بكتاب الخطابة في تأليفه .

أما كتاب فن الشعر La Poétique لأرسطو ، الذي وصلت ترجمته على يد متى بن يونس (ت ٣٢٨ هـ) إلينا ، فليس له أثر في بديع ابن المعتز إلّا أن يكون غير مباشر . ذلك بأن هذا الكتاب الذي قسّم الكندي (ت ٢٥٢ هـ) مختصراً له لم يكشف بعد ، لا يتحدث عن الوسائل التقنية في الشعر ، وإنما يتحدث عن قواعد الأساة والملمحة ؛ ولعله لم يفعل أكثر من تقوية فكرة التصنيف في ذهن ابن المعتز .

وأكبر الظن أن هذا الشاعر الناقدا إنما اتساق إلى تصنيف البديع وعامس الشعر في كتابه بتأثير عاملين : للمناخ الثقافي الاجتماعي من حوله ، وتطلعاته السياسية ؛ فالشعراء المحدثون يبدؤوا بيمتحن من

أما المحيطة فغالباً ما كان أهم ؛ فقد وعى التفكير الإسلامي شيئاً شيئاً جهد التفكير الإغريقي في عقلته العالم ، وقد تم التأثير من خلال ترجمات الكتب العلمية والفلسفية والموسيقية . . .

ومن بين الفلاسفة الآخرين كان أفلاطون أول من أثر في التفكير الإسلامي ؛ فالفقه والفلاسفة فتمثلوا نظريته في عالم مثل التي تعلم أن الحقائق خالدة ، وأن الإنسان يستطيع التعرف إليها في ذاته . ويؤمن المعتزلة كان الجاحظ أول من تحدث عن الجمال المطلق الذي يجاوز كل الأشياء الجميلة ، مستخدماً الكلمات نفسها التي استخدمها أفلاطون^(٣٦) . والحب المديري ، الحب البائس المحال ، الذي يدوم طوال الحياة ، ولا يمكن أن ينجز إلّا في الموت ؛ الحب الذي عاشه شعراء معروفون في القرن الثاني للهجرة ، من مثل جميل بثينة وكثير عزة . . . هذا الحب الذي ظهر لأسباب اجتماعية - ثقافية ، منها سعى بعض القبائل إلى التميز به تعويضاً عما فقدته من أبعاد تقوم على الثراء ؛ ومنها المفهوم الإسلامي الذي يمجّد الحب المعيف ويرقى بالحب الذي يموت دون دنس إلى مرتبة الشهود - هذا الحب تحول عند الصوفيون إلى حب الإنسان له ، إلى الحب للمحال الذي يظل التشرق إليه والأمل في إشرافه آمن عند المتصوف من عبرات الدنيا كلها . . . فاستقى من الحب الأفلاطوني ؛ حب الجمال المطلق ، دما جديداً وإن كنا لا نذكر بديوه الإسلامية .

أما أرسطو فقد فرض نفسه مبكراً على الفقه والفلسفة والعلوم الإسلامية . وكتب الأدب بين سواها كانت تدعيم أفكاره عن الطبيعة والحيوان والفيزيولوجيا وعلم النفس والأخلاق . ولأرسطو بصغة خاصة يدين التفكير المعتزلي بتفديس العقل ؛ فهو الذي يسمح للإنسان ، في نظره ، بمجموعة النظام الإلهي واختيار ظرفه ليكون مسؤولاً عن ثم - عن أفعاله أمام الله الواحد العادل ؛ فكتب الحيوان للجاحظ ، وإن أفاد من كتاب الحيوان لأرسطو ، الذي ترجمه ابن الطبريق ، ليس هو على وجه الدقة كتاباً عن الحيوان . إنه يمسد بالأحرى رؤى له ليكون يحكمها الله . وهذا الكون مؤلف من جزئين : العالم اللاعضوي ، الجاسد ، الباسي ؛ والعالم العضوي الخى النشيط . وتنظيم العالم يتوقف على العلاقات بين الأشياء والكائنات ، وهذه العلاقات هي : المشابهة والاختلاف والتضاد ، التي تتوقف عليها وحدة الكون . وهدف المؤلف هو اكتشاف هذه العلاقات ، والبرهنة على كمال آية الإبداع ، وبهذا نفسه على كمال خالقه . ومن معرفة الإنسان يستطيع الجاحظ أن يعملا نغذ إلى المجهول ، وحل شاكلة أرسطو يتخذ الإنسان مرجحاً في نظره^(٣٧) . وقد كان لرؤية الجاحظ للكون تأثير في الرؤية الكونية عند أبي تمام ، وإن تغربت هذه الأخيرة عنها .

وما أن العقل أساس فن الجدل عند المعتزلة فإنه يقدّمهم إلى إثارة قضية خلق القرآن ؛ فإيمانهم بالوحدانية الإلهية حادهم إلى القول : إن كلام الله مخلوق ، أوحى به ربر الزمن ، وجسّد في شكل كلمات ؛ فالنظر إليه على أنه صفة أزلية من صفات الله قد ينتهي إلى منح الله شريكاً . ويبدو أنه كان هذه المغزلة أثر كبير في حركة النقد العربي ؛ فهي تكمن وراء نظرية أبي تمام في الفن الشعري^(٣٨) ، ووراء تلك الآراء الغلة التي أتى بها عليها الكلام في تناولهم قضية إعجاز القرآن ،

المصورين ؛ عبادة الأشكال هي إحدى الميزات التي نتعرفها - كما يلاحظ بابا ديوپولو^(٣٣) - في استخدام الديكور الهندسي المجرد ، وفي تمثيل الحيوانات السومرية والآشورية بخطوط أولية ، وزخرفتها زخرفة هندسية ، وفي تزيين سطوح الملابس تزييناً يقوم على فهم المكان ، وفي الألوان التي لا تشكل الواقع ؛ ألوان الحيول الوددية أو الزرقاء في تل برسيب Barisip .

ومع ذلك ، إذا ما استطاع أصل هؤلاء الشعراء وانتسابهم الإقليمي أن يقرم بدور في تكوين فن جديد في داخل الجمالية الشعرية عند العرب ، فإن هذا الدور يتركز في تميز هذه السمات الموجودة من قبل في شكل بدوري في الإنتاج الشعري السابق ؛ فالشعراء الجاهليون كثيراً ما شبهوا النساء بالدمى أو التماثيل ، وهي تصاوير الربات المعبودة ، لما للمرأة من قداسة في نفوسهم ، معبرين بذلك عن محافن ونصاعة يباهضهن أو نوعتهن وجساستهن . وكانت هذه الدمى والتماثيل منحوتة من المرمر أو مصنوعة من العاج ، وقد تحدث مؤررة مكشوفة البطن . . . (٣٤) . وفي التصوير لم يكن بينهم كهل البعد نفى كتاب الأزرقى « أخبار مكة وما جاء فيها من الأثر » أن أهل قريش أعادوا بناء الكعبة ومعهم التجار القبطي (بالقوم) ، وأهم زرقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعائمتها ، وجعلوا في دعائمتها صور الأنبياء وصور الشجر وصور الملائكة ، فكان فيها صورة إبراهيم خليل الرحمن شيخ يستقيم بالأزلام ، وصورة عيسى ابن مريم وأمه ، وصورة الملائكة عليهم السلام أجمعين^(٣٥) .

ومن هنا وهناك في المصادر نستطيع صوى تشهد بالصلة التي كان الشعراء الأمويون ثم العباسيون قد صانوها مع فنون المكان ، سواء أكان الشاعر مطبوعاً على الشعر أم متكلماً ؛ فالصور التي تتخذ المدينة والتماثيل نموذجاً للجمال والقداسة أحياناً ليست قليلة في شعرهم ، والقصور التي كانوا يخلطون إليها كانت تقدم بأشكال متنوعة من التصف : فرجل يدخل على الوليد بن يزيد جالياً لرحمة رسمت عليها صورة إنسان^(٣٦) ، والروايات تذكر أنه « بنى للأميين مجلس لم تر العرب والعجم مثله . . . نقش بتصاوير السذهب وتماثيل العقبان^(٣٧) » ، والأصمعي يصف يوماً للفضل بن يحيى البرمكي جاء فيه « . . . وبين يديه كاتوب نفضة ، فوقه أثني ذهب ، في وسطها تمثال أسد رابض . . . »^(٣٨) . ويبدو أن هذه التصف الفنية كانت تبهر الشعراء فيقيسون صلات مع الفنانين البارعين لمصرهم ، وبصورون هذه التصف في شعرهم ؛ فحسان الخراط يصنع لبشار بن برد رسماً يمثل طيران عصفائر ، وكان قادراً - حسب النادرة - على صنع صورة لبشار في مشهد داصر مع قرد^(٣٩) ، وأبو نواس يعمد في بعض قصائده إلى تصوير مشاهد رسمت على أقداح الخمرة ، ونرى فيها صورة حية في فماليها الكاملة ، وقد تحول الشاعر فيها إلى مصوّر تحرك الرشقة في يده مجارة فائقة ، وتحول الكلمة إلى لون أو ظل يدرك بالبصر ، وقد قدمها ابن الأثير مثلاً على الكلام الذي تأت ألفاظه وفاق معانيه ، وعلق عليها الجاحظ قائلًا : « لا أعرف شعراً يفضل هذه الأبيات لأب نواس »^(٤٠) . ويأتلق هذا المظهر في خطاب شاعر عباسي نجد الكلاسية عنده تعبيرها الأكثر جلاءً ؛ فيعجاب وفن

وحى بمحاسن الكلام في إنتاجهم الفني ، متجاوبين مع حياة الترف ولولع الناس بالزخرفة العربية arabesque^(٤١) لترويع إحساسهم بالحاجة إلى جمالية جديدة لأسباب أتينا على ذكرها ، كان من أهمها تحول العرب من حياة المدن إلى حياة الحضر ، وتغير نظرتهم إلى المهن نتيجة حياة الاستقرار في المدن ، وتضج الفكر الإسلامي الذي يمجّد العمل بحيث بدؤوا يتخلون عن نظرة الاحتقار الجماعية للمهن بما فيها الصباغة التي كانت مصدر غنى وافر ، ويمزقون عن الترفع عن تعاطيها ؛ وكان منها تعاطى بعض الشعراء المحدثين للمهن ، وإدراكهم الفارق بين الصانع الذي يقوم بعمله آلياً والتفنن الذي يتطلب منه عمله المهارة الفنية والإبداع . وتأثر نسجهم الشعري بل تفكيرهم في قضية الإبداع بهذه الممارسة ، كما هو الحال مع أبي تمام . والنقاد ؛ قبل ابن المعتز بزمن بعيد ، بدأوا يمتصون بالطرائق الأسلوبية المستخدمة في النص الشعري ، ويختصمون سواء أكانوا من القدماء أم المحدثين في شأن هذه الرسائل التقنية ؛ لتبين مدى اتصالها بالنتاج القديم أو بالابتكار الجديد ؛ حتى ظهرت الحاجة إلى جمعها بين دفتي كتاب لتكون في متناول الجميع بعد أن كانت متفرقة . وابن المعتز ، الذي تأثر في ذلك كله بعيشه في القصور المشرقة ، وانغمسه في الحياة الثقافية لمصره انغمساً عميقاً ، كان يتطلع إلى الخلافة وشعر بضرورة التحالف بين المسلمين ، سواء أكانوا من أصول عربية أم من أصول فارسية ، لإفناذها من سيطرة الجند الأتراك ، وكان لا بد له من الإسهام في الإنتاج الثقافي وتسخيره لتحقيق هذا التحالف . ومن هنا جاء اهتمامه بقضية الصراع بين القدماء والمحدثين وإسماعته النظر في قضية البديع خاصة ، متتبها إلى القول بوجود هذه المحاسن عفويا في التراث القديم ، وظهورها من وحى في شعر المحدثين ، بعد تنبههم لما تحمل من طاقة إبداعية .

ومعها يمكن من أمر ، فإن المجالية بين الثقافتين العربية - الإسلامية من جهة ، والإغريقية من جهة أخرى ، التي تحققت في أوساط بروجوانية مدنية ، كان من مزاياها إنتاج معطيات ثقافية قامت بدور مهم في إنتاج شعر عقلان عكف على عبادة الأشكال ، يمثل أبو تمام ذورته الأكثر سطوحاً .

٤ - صلة الشعراء المحدثين بفن التصوير وانتماؤهم الإقليمي .

وقد كان لانتباه هؤلاء الشعراء المحدثين وصلتهم بفن المكان أثر في جنوحهم إلى عبادة الأشكال والتعلق ببنائها ؛ فيها أن هؤلاء الشعراء هم ، على العموم ، من بلاد ما بين النهرين ، أو من سورية من حيث الأصل ، وعلى صلة - كما يدل على ذلك آثارهم - بفنون أخرى ، فقد كان لديهم - فيما يجيل إلبنا - استعداد للشعر بمعنى الأشكال في ذاتها ، وفهم منطقها الذاتي ، وأهلية للتشعق بصفاتها الرياضية ، أو للإحساس بالعلاقات القائمة مع معرفة المكان topologie^(٤٢) . وإدراكهم أن هدف الفن ليس هو المحتوى الذي ينقل الواقع ، بل الكون الذاتي للأشكال المجموعة في نظام ما ، لا يمكن أن يكون سوى نتيجة لهذه الأهلية . وهذه الأهلية إنما هي حظ مشترك بينهم وبين

وهناك ، في كتاب الأغاني ، نستقي ملاحظات تخص قضية السرعة الموسيقية أو تصنيف إنتاج اللغتين في زمر ؛ والمؤلف يشير إلى ثلاث من هذه الزمر^(٢٧) : الأولى حزلية مؤثرة تنصص القمل ، والثانية تغير شعوراً حياً فرحاً وعلياً ، والثالثة تجسد مهارة الغناء وإيقانه .

والأغنية كانت تتكون ، فيها يغزل إلينا ، من بيت شعري واحد إلى أن شرح ابن عرزم (ت حوالي ٩٧ هـ/ ٧١٥ م)^(٢٨) في غناء مثلاً على إيقاع الرمل في الغالب ، ليقود اللحن أكثر إيقافاً ، وغدت الأغنية فيها بعد أطول ، ولكنها لم تصل إلى عشرة أبيات إلا في النادر^(٢٩) .

ومن المؤكد أن استخدام الشعر في الغناء كان له أهمية ليس فقط في إذاعة لغة غنائية تستجيب لحاجات تآلف موسيقى ، بل في سمة المجال اللغوي ، فقد غدت القصيدة أقل طولاً عند الشعراء الذين عكفوا على هذا الفن ، ومن بينهم الوليد بن يزيد (٨٨ - ١٢٦ هـ/ ٧٠٧ - ٧٤٤ م) الذي وضع جملة اللحن في الغناء ، وكان يهرب بطلوعه ويوقع بالطنبور ، ويحشى بالسلف ، على الطريقة الحجازية^(٣٠) .

وفي ظل العباسيين ، تابع الفنانون البحث عن تآلف الإيقاع الموسيقي تآلياً متقناً دون أن يتألموا قواعد الأنغام الحجازية . ولكن فكرة موسيقا جليدية تبرع ، وترتبط - كما يلاحظ شيلواه Shiloh^(٣١) - بتلوق الترف وبعلة القصور العباسية الشهيرة sen suelle .

وتحقق للموسيقا في هذا العصر رهافة بالغة ودقة متناهية ، وتُستخذ موضوعاً لمجاذلات علمية بين أشراف مفهومات فنية مختلفة ؛ فالغناء والمحدثون يتجادون في مناقشات عامة ؛ في المسكر الأول ، نجد إبراهيم الموصلي (ت ٨٨٨ هـ/ ٨٠٤ م) وابنه إسحاق (١٥٠ - ٢٣٦ هـ/ ٧٧٧ - ٨٥٠ م) ، وفي المسكر الثاني إبراهيم بن المهدي (١٦٣ - ٢٥٥ هـ/ ٨٧٩ - ٨٣٩ م) وابن جاسم (ت ١٩٢ هـ/ ٨٠٨ م) ...

ومقال بن شيخ في هذه اللادة بين لنا جيداً أن إسحاق خاصة يمثل التيار القديم ؛ فقد كان مؤلفاً موسيقياً ومهاجراً في فن الموسيقى ، يحاكى - كأي - الأسلوب الحجازي^(٣٢) . فضلاً عن ذلك ، كان شعر بالجزانية نفسها على صعيد الأدب ، ويعرف كل المعرفة قواعد الشعر الكلاسي . وعليه ، ليس من المدهش أن نراه يصف بأ تمام بأنه شاعر جيد ، لكنه يبالغ في الاحتداد على ذاته^(٣٣) .

وفي مقابل إسحاق ، نصير الكلاسي من نصيم ، يمثل إبراهيم بن الهيثم ومدرسة حاولت التحرر من القيود الإيقاعية ومن قواصد الأنغام^(٣٤) ؛ فقد كان يؤلف أنغاماً خفيفة دون أن يتقيد بالقواعد الصعبة التي أملاها القدماء ، وكان يفتح ، على هذا النحو ، الباب للجراءات التي سيكثر منها تلامذته ...^(٣٥) .

ولكن أهم ما يجيب الإشارة إليه إنما يمثل في فن الموسيقى الكلاسيه تصل في هذا العصر إلى عصرها الذهبي ، وتقلد جزوا لا يستغنى عنه في تربية الإنسان اللطيف ، وفي المعرفة الموسيقية التي كان من المفروض أن يكتبها^(٣٦) ؛ فلذا كان محمد بن عبد الله بن عباس يملك في آن واحد على الشعر والغناء والفقه^(٣٧) ... فالحال في بن

يصور البحرى لوحة جدارية يتجابه فيها البيزنطيون والفرس ، وفي قلب المعركة يبدو أنوشروان في لباس أخضر على جواد أصفر ، وروعة المشهد ، التي تدئين في جزء منها إلى الخروج عن مشاكلة الواقع في الألوان ، هي من القوة بحيث توهم الشاعر بأن المقاتلين أحياء ، وتجوده إلى لس اللوحة يده إلى يصل إلى اليقين^(٣٨) . أما مسلم بن الوليد فإنه كثيراً ما استغل الإشارة (مثال) بمعنى صورة إنسانية أو صورة ليبر عن غنيته^(٣٩) ، وشعره يقدم إلينا مشهداً نادراً للغاية : لمة استعارات ذات قدرة إيجابية ، وظلال تدور حول مصلوب ، وتفسير للحراس الحصى ؛ وهذه العناصر كلها تقوم برغائتها بشكل عجيب لتقدم إلينا منظرًا سينمائيًا يفرق الأساس . والمراد في الأبيات المعنية الحديث من مصلوب علق على نوع من الصليب فمرص فجمحات الطيور الجارحة ، في حين تتبع وحوش الصحراء الضارية ظله لتلتق مده السلال وتحقق من جرحه . وإحراك في الفضاء تصور مفهوم الزمن وتحول الصورة الإيقونية إلى مشهد حي^(٤٠) .

وعنابسة الحديث عن أي تمام يستخدم علماء المعاني العرب^(٤١) طريقة أسلوبية أطلقوا عليها اسم التصوير ، وظلّفنها عرض للمجد في صورة المرئي . ومن الواضح أن هذه الإشارة اقتبست من مجموعة المصطلحات اللغوية في فن الرسم ؛ والكتب الكبير الجاحظ^(٤٢) كان على وعي للعلاقة الوثيقة بين الشعر وفن المكان ؛ فالشعر هنده ضرب من النسج وجنس من القصوى ، وتثير الشاعر يمكن أن يكون ، دون جهده ، منحوتاً نحتاً جيداً^(٤٣) .

هذه الصوى تمنحنا الشعور بأن الفنون التشكيلية كان لها دور في تحول الشعر العربي على أيدي المحدثين تحولاً عميقاً نحو عبادة الأشكال ، أي نحو عناصر تنظم في العالم الذاتي للأثر ؛ العالم القابل لحكم بني كبرى كالدائرة واللولب ...

٥ - صلة الشعراء بفن الموسيقى والغناء .

الموسيقيون والمغنون ، إذ هم في معظمهم من أصل غير عربي ، كانوا - أكثر من الفنانين الآخرين - على صلة بالبنى التجريدية التي تنظم الفن ، والحساسية الأجنبية ، سواء أكانت رومانية أم فارسية ... التي كان يملكها هؤلاء الفنانون الذين كانوا أحياناً مؤلفين للأنغام - كان بأ بكل تأكيد حظ في تحويل الجمالية الشعرية عند العرب . فخلال القرن الأول للهجرة كان الملقى المؤلف يستهوى الرأي العام ، ويسهم في توجيه الشعر وتجديده ، وفي عمارته الشعر والغناء في آن معاً كان يتحتم - كما لاحظناه - مجال القصيدة الشكل بالإنشاد والأغنية^(٤٤) .

هذا الفنان كان يفرض طريقة في عيش الحب والتصير عنه ؛ وإذا ما كنا ندئين له بفتح شعر الغزل في الحجاز ، ولا سيما شعر عمر بن أبي ربيعة (ت ٩٥ هـ/ ٧١٣ م)^(٤٥) ، فلما ندئين له أيضاً بلديع شعر الحجرة ؛ فعين كان الغرض (ت حوالي ١٠٦ هـ/ ٧٢٤ م) يعني بشعر الأخطى ، كان الناس جميعاً يصغون إليه بنظر وفرح^(٤٦) . وفضلاً عن ذلك ، ليس من المستبعد أن يكون قد تحقق مبكراً تبادل بين النقد الأدبي والنقد الفني الذي يشمل الغناء والموسيقا ؛ فمن هنا

عمرو كان يعلم الأطفال الصغار القرآن في المكان نفسه الذي كان يعلم فيه الغناء للجوارى^(٩١).

وعليه ، ليس من المدهش أن نشاهد أن الموسيقيين ، والكتاب ، والفلاسفة بدأوا ، منذ القرن الثالث للهجرة/التاسع للميلاد ، يسألون أنفسهم عن أصول الموسيقى الإسلامية وطبيعتها ؛ وليس من المدهش أيضا أن يكتب الفيلسوف الكندي يعقوب بن إسحاق (ت نحو ٢٦٠ هـ/ ٨٧٣ م) ثلاثة عشر بحثا في الموسيقى ، فيعد على هذا النحو « الممثل الساسي الأول للموسيقى النظرية العربية ، وهي جنس أدبي يقدم المجاهدين رئيسين : الأول يهتم على الأخص بمظاهر علم الكونيات والأصاقل في الموسيقى ، والثاني يهتم بالأحرى مظاهرها الرياضية والسمعية »^(٩٢) . ومثل هذا الاتجاه في البحث إما بتجاوب مع تلك القيمة الحضارية الأصيلة في الشخصية العربية ، وتغني بها : عبادة الأشكال ، ولعله أثر في شروح فن البديع ، ولا سيما أشكاله اللغوية ، ومن ثم في تنهيج هذه الأشكال .

ومعها يمكن من أمر ، فإن هذه العوامل التي أثبتنا على ذكرها كانت تقوم بدورها الناتج في مناخ مدني ، حيث كانت تتجلى بعض الميول المحافظة متغذية بجهدين : فعالية الحريصين على صفاء اللغة ، سواء أكانوا موسوعيين متبحرين أم أرسطراطيين ، لفرض حسن التأليف على bon usage ، وفعالية الشعراء البداة الذين كانوا - مجتمعتهم إلى المذنب باحثين عن الثروة - يميلون أحيانا إلى فرض أنفسهم لا حل أهم منبع الشعر الذي لا بد من جمعه فقط ، بل أيضا على أنهم نقاد من حقيقتهم الإصغاء إليهم . وقد كان تأليفهم - حسب تعبير ابن شبيب الدقيق^(٩٣) - يوجه عمل مناسقيهم ، حتى إن قوة النزوع البدوي كانت تحدد بعض الشعراء على الذهاب إلى الصحراء لاكتساب نقاوة اللغة وفعالية اللسان وإثبات الشعر^(٩٤) .

وإذا عجز أقول إن الشعراء المحدثين كابدوا تأثير تجاذب مزدوج : فمن جهة ، هناك تمزق حقيق آثاره هذا التناقض بين المثل الأعلى الإسلامي والواقع الشنيع الذي كان يفرقه دون توقف ، ومن جهة أخرى هناك جاذبية محورية متضادين كليا : نداء ثقافة بدوية ما تزال قوية ، وغناء الحياة العباسية الحر المرفق .

وبتعبير آخر ، إن الحساسية الكلاسيكية التي ورثها القرنان الثاني والثالث للهجرة ، والتي كانت تستمر في الحياة لأسباب أثبتنا على ذكرها ، وجدت نفسها على خلاف مع التطور العام ، تطور التفكير والحساسية ، وتطور النظرة إلى الكون والإنسان ، وهذا التطور الذي كان يدفع العالم العربي - الإسلامي إلى إبداع شكل جديد للتعبير الإنساني .

وتحت تأثير عوامل تمثلت عنها طويلا ، تحمل الشاعر المحدث على أن يكون لنفسه جمالية جديدة يفهم معها الفن عالم التعبير عن الانتماءات والقيم الفردية . ونفلا عن ذلك ، كان هؤلاء المحدثون بأسرهم يعون دورهم من حيث هم فنانون « فقدوا لا يريدون - كما يلاحظ أجند الطرابلسي^(٩٥) - قول أشعار في موضوع ما ، بل الحديث عنه بطريقة ناجحة ، وغدوا لا يريدون أن يكون المرء ملصقا كذا كان الآخرون ، بل أن يكون ذاته بعض الشيء » .

وأشباع البديع ، بما أنهم حملوا أكثر من سواهم من المحدثين ببناء الحياة العباسية والمحيطات الثقافية التي كانت تمنحهم ألفا جديدا ، فقد شقوا طريقا خاصا بهم ، وكانت نفوسهم المكونة جد الكبت تبحث عن الانطلاق من خلال جمالية كرسرت لعبادة الأشكال ، فكانوا يجدون جمالا صنعتهم مهارات صانع كان حريصا على تأكيد ذاته بإبداع نوع من البنى التي اقترض فيها هوس الأشكال المجردة الهندسية والرياضية ذاته قليلا أو كثيرا ، وإن لم يفضوا الطرف كلية عن الابتكار في المجال .

نحو منظور مستقبل

١ - فتحة التفكير النقدي

أشرنا في رسالتنا عن أبي تمام^(٩٦) إلى أصالة نظريته ، وتأثيره في تطور التفكير النقدي عند العرب ؛ فمفهوم وحدة الجوهر في التعبير والمحتوى يستلبي نسفه من تفكيره قبل أن يفتح تحت ريشة ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ/ ٩٣٣ م) . فالقصدية ، إذ نظر إليها هذا الأخير على أنها بنية يفوقها الحدث الكلامي ، لا تأتي عن منظور أبي تمام الذي يرى فيها إشارة إلى العلامة الشعرية تربطها فيها الدال والمندلول ارتباطا وثيقا . وقبل أي نقاد آخر تحرر أبو تمام من وهي من تقدير الكلمات ليرقى إلى تقدير العلاقات ، ففي نظرية التزيين عنده ما يسمي أيضا هو الإبلاغ Communication ، بواسطة التعبير المؤلف من كلمات هي حجارة كريمة ، عن أصمكال الإنسان وغناء ، الإبلاغ الذي يجاوز مجرد الإعلام Information . وهذه الوظيفة البنوية والزخرفية التي منحت لغة الشعرية لا يمكن أن ينظر إليها إلا على أنها باكورة نظرية النظم المنسوبة إلى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ/ ١٠٧٨ م) . . . فهذا النظري الكبير ، إذ نظر في ديوان أبي تمام نظرة تأمل ، استطاع أن يتحفا بمنظورات نقدية متميزة تخص اللغة الشعرية ولا سيما الصورة . وجنوحه إلى القول بالتراسل بين الفنون يستلبي جلوه ، فيما يجلي إلينا ، من التفكير الجمالي عند أبي تمام الجرجاني يعرض للعلاقة بين التقنية الفنية والشعر ، تميزا بين المعنى ونظمه . فالعنى عنده يقابل الملاءة ؛ فكأن أن ماهيتها ، سواء أكانت من الذهب أم الفضة ، لا شأن لها في الحكم على جودة العمل وردائه ، سواء أكان عاقلا أم سورا ، وإلما الشأن كله لكيفية صياغتها ، فكذلك المعاني ، لا شأن لها في التفصيل بين شعر وشعر ، وإلما الشأن لكيفية نظمها بالألفاظ^(٩٧) . ولعل أهم نص له في أحكام الصلة بين الفنون التشكيلية والشعر هو هذا النص الذي نشتم فيه ربح أبي تمام ، والذي يعرض فيه لتأثير الفن في المطلق من حيث إثارته حالة نفسية غريبة ، وضربا من الفتنة به ، يجعله على تعظيمه ، ومن حيث يبعثه معاني تخالف الصديق الواقعي في ذهن هذا المتلقي^(٩٨) :

« ... فالحا احتلال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروهم ، والتخييلات التي تهمز المدحوحين

٢ - التراسل بين الفنون

وثمة مجال آخر يماثل هذا المجال بترانه ، يخرينا بتقديم بعض النظرات ، ونريد به التراسل بين الفنون ؛ وقد عولج بإيجاز في كثير من الجرجان السابق .

لقد بينا في أبحاث سابقة أن القصيدة في رأي أبي تمام عالم ذاتي كان الشاعر يفتش في داخله عن قيم جالية ، وأن الحدث الشعري لم يكن سوى عمل جابه . كانت الفعلية الإبداعية تتجسد ، والأثر ، إذ هو شيء لغوي لا بد من تحليلة نسبة إلى اللسان ، يمسد في رأي أبي تمام قيمة ذاتية جوهرية تقوم على عجزه ، وتسمح للأصالة بأن تشرق إشارتها سطحا^(٧٧) . ومع ذلك ، إن الدال signifiant هو الذي يمنح الرسالة الشعرية message poétique قيمة عنصر عائد^(٧٨) .

ولكن تفرق القصيدة ، في كل الأحوال ، لا يقوم إلا على نغمتها الفريدة التي تميز تأليفها بتدنى في شكل عقد من الحجازة الكريمة توفر كلماته للأثر استقلاليته^(٧٩) ، والمحسوسية الشعرية poétique لتأثر في التخصيلات ، بل في وحدة التعبير الحلقى الأمين على غايته للقيمة^(٨٠) .

وفكرة هذا العالم الذاتي للأثر ، إذا حققت في الممارسة العملية ، تتجسد في استخدام أشكال أسلوبية ، وترتيبات للكلام تأليفيه ، وتوزيمات طابعية ، تدرك بانها بأشكال هندسية ورياضية ؛ ويمكن لهذا كله أن ينظم في الأثر ، وأن تقوده بني كبرى ، سواء أكانت دوائر أم لولاب .

ويتصور آخر ، إن التفكير النقدي والفن الشعري يتشابهان تحت ريشة أبي تمام للتعبير عن جالية متجدد متمسك بها في الإنتاج التصوري . وفي هذه الحساسية المرتبطة بفن البديع لا باللسان ، إنما يقرق أصننا إسهام العرب في تكوين جالية تصويرية إسلامية تقوم على عبادة الأشكال ؛ فليس من قبيل الصدفة في الحقيقة إذا ما أنتجرت منمنمات miniatures يعنى بن عمود الواسطي^(٨١) لتوضيح مقامات الحريري عام ٦٣٤ هـ . فمن هذه اللوحات يستنبط « تعقيد هذه البنى » التي تطمع غالباً إلى التحكم في مجموع عناصر الوحدة لقيادة تمديدتها إلى الوحدة في شكل رياضي محض^(٨٢) .

ولعب البنى يحقق هذا الصور مهارة على الصعيد التشكيل تتجاول مع مهارة الحريري الفنية التي تمثل أشكال البديع أساسها الجوهري ؛ فكل لوحة كرون يتألف من تعدية الندادات والأصداة الشكلية ، نظمت من قبل بنية رئيسة ؛ شكل هندسي محض من مثل الدائرة أو جزء من الدائرة ، وبنية أساسها اللولاب أو المنحنيات في شكل^(٨٣) .

وفي منظور جمالي يأخذ بعين التقدير ثلاثة عناصر : الفنان والمواد المستعملة والمتلقي ، لا بد لنا من أن نلاحظ أن التحول الأساسي الذي حققه أبو تمام في مستوى إبداع شعري أنتج في ظل رعاية الأداب إنما يتمثل في أنه يقلل من أهمية الممدوح في خطاب يراعى الأعراف ليخص ذاته ، من حيث هو فنان ، بالامتياز في الفعلية الإبداعية . وثمة مظاهر ترمز لهذا الرمي لذاته ؛ فنية الأشكال التجريدية التي تصون في أصلها فعل الإبداع ، واللغة المهذبة كل التهذيب ،

ومحركاتهم ، وتفعل فعلاً شبيها بما يقع في نفس الناظر . التصاوير التي يشكّلها الحذاق بالخطوط والنقش أو بالنحت والنظر ، فكما أن تلك تعجب وتحبب وتروق وتؤثّر ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويشاعها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانته ، ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الالتئان بها والإعظام لها . كذلك حكم الشعر فيها يصنعها من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من اللامع التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الناطق ، وللوائت الأخرى في قضية الفصحح المعرب والبدن للميز ، والمصدوم المفقود في حكم كسب اللذذ رفعة ، والغامض اللذذ ناهة . وعلى العكس بغض من شرف الشريف ، ويطأ من قدر ذى العزة للنف ، ويظلم الفضل ويهضمه ، ويغشش وبه الجمال ويتخونه ، ويعطى الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صبهة الشبهة ، ويصنع من الحادة الحسيسة بلداً تغلو في القيمة وتعلو ، ويقفل من قلب الجواهر وتبدل الطبايع مسأرى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الأكسبر وقد وضعت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام ، ولذلك قال :

يرى حكمة ما فيه وهو فكاة

ويغشى بما يغشى به وهو ظالم

ومن الواضح أن الجرجان ، إذ انطلق من هذا البيت ، وهو لأبي تمام^(٨٤) ، دون أن يشير إلى صاحبه ، إنما يؤكد مثله التراسل بين الأثر والغاريء الملهم الذي تقوم غيخته بوظيفتها انطلاقاً من كذب ، كما يصور فكرة أخرى عزيزة أيضاً على أبي تمام ؛ فكرة وظيفة شعرية تفرق إبداع الحالة الشعرية عند المألوف ؛ ولكن أهمية رؤية الجرجان تتمثل في أنه أعرك إدراكاً جيداً أن هذه الوظيفة ليست وفقاً على الشعر فحسب ، بل على فنون المكان أيضاً ؛ فهذه الننون تقوم بلهمة نفسها بوساطة الالتئان والإخراء والحالة الغريبة التي تثيرها :

وتنصرف هنا حتى إلى مفهوم الغموض الذي كثيراً ما أبرزه أبو تمام ؛ فالعجالة والسحر والمجبية والتائق ليست سوى صفات جوهرية في جاليته التزيينية . والمزدوق (ت ٤٢٦ هـ / ١٠٣٠ م) انطلاقاً من تفكيره في شعر أبي تمام ، يدخر - وقد أشرنا إلى ذلك - ميدان الوضوح للتأثير وميدان الغموض للشعر ، فينتهي ، على هذا النحو ، كأي تمام نفسه ، إلى فكرة قارئة ملهم يتحول إلى مبدع يشعر بتعاسة الاكتشاف .

وقد يكون مطولاً التذكير مرة أخرى بالصور الذي قام به أبو تمام في فتح التفكير النقدي عند مبدعين آخرين من مثل أبي العلاء المعري ؛ فلنكتف بالقول إذن إن هذا مجال خصيب يستحق أن يسير في أبحاث أخرى .

والسحب ليكون أحياناً محتجباً أكمل ، ويتفاد في الوقت نفسه جمالية الفرع horeau من الفراغ ^(٨٩) .

وإذا كان الرسم لا يقتصد قط إلى الصورة الإنسانية لفرد ، بل إلى توضيح مفهوم يتيح للفنان الفرار من المحاكاة الحقيقية ، فالأمر على هذا النحو فيبقى انحصار الاتجاه إلى استخدام الألوان التي ليس لها أية علاقة بالواقع ؛ فهي ألوان نقية ، بمعنى أن كل شكل configuration ملهم بلون واحد لا يبرز الضوء ولا الظل ، ولا يشابه الدقة الأوضح والأقتم ^(٩٠) . الفنان سيد في اختيار ألوانه وفي الجمع بينها وفق تقديره الخاصة . ومع ذلك ، في هذا المناخ من فقدان المشكلة يستحق مظهر مذهش أن يذكر : « ألوان الوجوه - كما يلاحظ دابوديولو - والوان لا يدي وجدنا تطابق دائم مع الواقع ^(٩١) » .

وفي رأي عالم الجمال هذا ينطلق هذا الانحراف من « أولية الإنسان في الكون » ، الذي لا توجد أشكاله وألوانه كلها إلا من أجله ، « ويعد هذا العالم بدقة فكرته متبهماً القول : « وكان إثماً آخر تشويه ذلك أو تغييره بالوان تقوم كلياً على المسوى fantaisie على شاكلة ما كانوا يفعلون في تصوير الأرض والصخور ^(٩٢) » . وفي موطن آخر يعتمد هذا العالم على مسوغات أخرى ؛ فمشاكلة الواقع تنجم عن أن الوجه هو للكان الذي زومت فيه العين التي تشع كذا ، وعن أن الأيدي هي أداة كتابة الكتاب المقدس .

وإنطلاقاً من عرضنا السابق ، نضد أن تأويلاً آخر قد يكون أصح ، والمقصود أن تربط الظاهرة في آن واحد بجمالية المشاكلة وبفلسفة للفن ^(٩٣) ، فالصور المسلم أدرك ، فيها يغفل إلنا ، أن الوجه يحصل للعين التي تسمح للمخوف بتأمل أعاجيب العالم واستخلاص العبرة منها ، في حين أن الأيدي ترمز إلى الفعل الذي ينبغي أن يكون - وقد رأينا ذلك - على علاقة جدلية مع النية . ويتصير آخر ، إن المصور استطاع ، أكثر من الشاعر ، التوفيق ، بالتجاذب إلى جمالية المفاجأة ، بين الرسالة التحريية في الفن وجمالية الغموض ، بتوظيفه بى هندسية في الإنتاج الفني .

وتمت تأثير آخر للتصوير في جانب آخر من الثقافة العربية ونريد به علم اللغة والأدبية ؛ فتنبه عليه الكلام إلى أن مجال الفوحة مرهون بتشكيل الألوان فيها ، والقرآن هذه الفكرة في أذهانهم بقضية نظم الكلام وحسن تأليفه ، انتهوا بهم - فيما نقدر - إلى رفض فكرة الترادف في ألفاظ اللغة ، وإلى طرح فكرة الأسلوب على شاكلة جاكوبسون Jakobson ، فإذا كان هذا العالم اللغوي الحديث يصرف الوظيفة الشعرية أي الجمالية بماها - إسقاط مبدأ التعادل الخاص بجمهور الاختيار على محور التوزيع ^(٩٤) ، ففي أقوال بعض علماء الكلام ، كالرمانى والمفاجئ ، ما يشي بتأهم كقرهم ، حين الحديث عن إعجاز القرآن ، مع هذا المفهوم :

فأخطأى تنبه إلى أن الالتفات المتغيرة الدلالة غير متساوية في الإبانة عن المعنى ؛ فوضع الفرق بين الترادفات كالعلم والمعرفة ، والحمد والشكر ، ونحوها من الأفعال والأسماء والصقات والمخروف ؛ ورأى أن بلاغة الكلام تنصير إذا ما وضع مرادف مكان آخر هو أشكل منه

والمكان المهم الذي يدخره لتفتي بإبداعه ، والذي يجبر عنه في القصيدة الغشاء باللمحة الأثرة ، ونص غاية الحدث .

هذا الوعى الذي أدركه الفنان لذاته ولقيمة فنه يعبر عنه أيضاً في لغة التصوير . فالصور الإسلامي فهم مبكراً - فيما يغفل إلنا - أن تحريم محاكاة الكائنات الحية ، والمظاهر الحسية في الحياة ، أو بالأحرى تحريم المنافسة مع عمل الخالق ، كان يدهو ضمناً ليكون ذاته ، وليشعر طريقة المحاسن . وعلى هذا النحو إنما اكتشف أن ما يسم في الأثر ليس هو العالم الممثل ، بل الكون الذاتي للأشكال والألوان للمجموعة في نظام ما . ووعى الفنان لأهمية هذا الكون في فعالية إبداعية يترجم ، في أحيانا ، بمظهر متملحة ، من بينها إطار بعض العنوانات والزخارف المحيطة بها عند الواسطى .

والمقصود بذلك لرحلتان ^(٩٥) ، مثل الإطراف فيها يستطيله المزدوج ثلث السطح المختر للتمتة . وأنه ليدعشنا هنا الحيوانات المصورة بنف هو في آن واحد والى ميسب بقصد الزخرفة ، stylise ، ويغسل بمهارة بالأوراق التجريدية أوراق أنواع الأرابيسك L'arabesque ، كما لو كنا نركبها في غابة عذراء تنضج للمهتمة . وإذا ما كان حقاً أن هذا السطح يؤكد ه بفته المجرّد والرمزي في آن واحد الفتنة التي مارسها دائماً منطق الأشكال النقي على المصور - فليس أقل حقاً أنه يمسد هذا الوعى الفني الذي تحدثنا عنه .

وموضوع الكذب ، الذي أورج في نص الجرجاني السابق وضمناً في بيت أبي تمام الذي يتنهي به هذا النص ، يمسد مفهوماً عزيزاً على المصور المسلم ، ونعني به عدم مشاكلة الواقع L'invarisambiance ، وأرقام يمالج هذا الموضوع عندما يتركتنا نذكر ما بين السطور أن الأثر قادر على ستر حقيقة معروفة ، وبذلك عندما ينجح إنجاز الأثر قدرة هي من القوة بحيث تحوّل الواقع المصور - بل تحط من شأنه في أعيون الجمهور ^(٩٦) . والأمر على هذا النحو فيما يخص الشعر ، الذي يبدو فن إبداع الذهب (كيمياء) ، وإذا كن كيمياء لفقعة تقصد وظيفتها إلى تحويل المادة الأولية ^(٩٧) بفعالية إبداعية تحاكي فعالية التحلة عندما تعمل منطلقة من الغرزة وفعالية البستان عندما يقوم بوظيفته عن طراحيه ^(٩٨) .

وفي التصوير ثمة مظهران يمسدان مفهوم اللامشاكلة هذا ؛ فن الصورة الإنسانية وتقنية الألوان :

فيما أن النزعة الإنسانية العميقة في الإسلام تشمل الإنسان المثالي ؛ الإنسان الكامل لأن الشراء والمصورين لم يجاروا قط رسم إنسانية حذيفة ، وواقعيتهم لا ترقم على إقصاء صفة الفردية على الشخصيات ، وأعماق المثالن النفسية ؛ أنها واقعية عقلية ؛ واقعية مفهومات ، والمصورون ليسوا أفراداً بل مفهومات كلية . والصورة الإنسانية portrait المصور عند المصور المسلم ، خلافاً للصورة الإنسانية الغربية ، لا تقتصد قط إلى المشاكلة أو محاكاة الواقع ، وتختص - زيادة على ذلك - لصوروات الأثر التجريدية ، ولبنى الرجمس : منحني في شكل S ، أرابيسك ، متحنيات في شكل لولاب ، ولولية حقاً ^(٩٩) . . .

في هذه الصور الإنسانية يستخدم الفنان أيضاً « مفردات النبات

٣- أثر البديع في الشعرين الفارسي والغربي

منذ القرن الثالث الهجري في الحقيقة ، لم تكن الثقافة العربية الإسلامية عن تمسك جديدها في الثقافة الفارسية . تصفحوا أثرأ شعريا مثل أثر حافظ الشيرازي لتنتهوا حالا بوجود تأثير عربي محقق في مستوى طرائق البناء وطرائق الأسلوب . وثمة نص استشهد به تودوروف Todorov لا يدع مجالاً لأى شك في هذا الاتجاه ، والمقصود بهذا النص المترجم عن الألمانية ، وصف للأدب الفارسي الكلاسي نفع عليه في مؤلف من الفصل المؤلفات المخصصة للشعر من حيث هو لعب^(٩٤) .

وقد يكون من الإطراء نقل هذا النص كلها مهنّا تكبر أهميته ، فيكفيها إذن الإشارة إلى أن الناطق بالعربية ، المسلح ببعض المعرفة التي تتعلق ببن البديع ، يعرف فيه إلى بعض من طرائقه :

ففي مستوى الأصوات « تهاد كلمة ، إما بتغير بعض حروفها تغييراً داخلياً بحيث تظهر كلمة جديدة ، وإما بقلب نسل الحروف قليلاً دقيفاً » . وإذا ما كان هذا المظهر يذكّرنا ببعض أشكال الجلباس ، فإن هذه الطريقة تأتلف انتلاقاً أفضل هناك ، حيث نقرأ : « كل شطر أو كل بيت ينبغي أن يشتمل على كلمة أو جملة من الكلمات المتماثلة ، وتوضع كلمتان أو جملة من الكلمات واحدة إلى جانب الأخرى ، وتلفظ أو تكتب بشكل متشابه ، ولكن معناها مختلف » .

والآن دعنا لا نبتدع هنا في هذه العبارات : « وفي الأشعار أو في النثر تكون أجزاء الخطاب موزعة بحيث إن السلسلة الأولى ترأس كلمة كلمة مع الثانية على صعيد الغائية والبحر ، ويتركز الإيقاع ، والحالة هذه ، عندما لا تتكرر أية كلمة » . ونعترف إلى الطريقة التي سميت **الجمع والتقسيم** ، في هذه الكلمات :

« تصدّ جملة من الفاعلين ويحدث من ثم ما يعود إلى كل منها » . والطريقة التي تسمى **العكس والتبديل** يعبر عنها على هذا النحو : « يمكن لبّيت كامل أيضاً أن يقرأ في الاتجاهين » . وحتى وحدة البيت التي تحدث هويتها في مستوى العرض في قصيدة عربية كلاسيّة الاتجاه تميز تسلسل الأبيات في قصيدة فارسية : « الأشعار مبنية بحيث يستطيع الجميع بين أي سطر وأي سطر آخر ، دون إخلال بانتظام *regulazije* الغائية والبحر والمعنى » . وإليكم أيضا الطريقة التي أطلق عليها في البديع : **اللمح** بما يشبه الدم ، تحت أقلام البلاطين العرب : « النصف الأول من بيت شعري ربما يشتمل على ذو أو على شيء لا يشرف موضوع الملبس ، ولكن النصف الثاني يقلب معنى الأول » . ولندكر أخيراً « فن اللغز الدقيق الذي له لغة مختلفة *artificielle* مع منظومة لائقة التعقيد من التلميحات والإشارات والعلاقات التي تشي في آن واحد بالكلمة التي ينبغي أن تحزر ونقحها » .

وثمة ملاحظة أخيرة على جانب كبير من الأهمية ينشئ الإشارة إليها : « الشعر الفارسي لا يجهل خلط اللغات ، فالأشعار باللهجة الفارسية واللغة العربية يمكن أن تتناوب فيه » . وليس ينكر أن هذه الملاحظة تدعنا نشعر بأن اللغة العربية قامت بدور كبير في فتح الشكل في الخطاب الشعري الفارسي .

بسياق الكلام ؛ لأن هذا الإبدال يؤدي إما إلى تبدل المعنى الذي ينجم عنه فساد الكلام وإما إلى ذهاب روتن هذا الكلام :

« ثم اعلم أن صمود هذه البلاغة التي تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الأنماط التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعها الأخص والأشكّل به ، التي إذا أبطل مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام ، وإما ذهاب الروتن الذي يكون معه سقوط البلاغة ؛ ذلك أنّ في الكلام ألفاظاً متقاربة في المعاني يحسب أكثر الناس أنها متساوية في إفادة بيان مراد الخطيب ، كالمعلم والمعرفة ، والحمد والشكر ... والأمر فيها وفي ترتيبها عند أهل اللغة بخلاف ذلك ؛ لأن لكل لفظة منها خاصية تميزها عن صاحبها في بعض معانيها وإن كانا قد يشتركان في بعضها »^(٩٥) .

ورؤية الخطيب هذه تتبدى في تحليله لأشلة كثيرة تفني فكرته ، ومنها قوله تعالى ﴿ فأكله الذئب ﴾ في الآية الكريمة : « قالوا يا أيها إنا ذهبنا نستقي وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب ، وما انت يؤمن لنا أو كنا صادقين »^(٩٦) . فهذا التحليل يرتبط بفكرة التنظيم والنظم عنده له رسوم هي جام الأنماط وزمام المعاني ، وبه تنظم أجزاء الكلام وتلتزم ، فقوم له صورة في النفس يشكّل بها البيان . وهذا التحليل إما جاء ردأ على المحتجين الذين لا يسلّمون بأن عبارات القرآن وألفاظه وقعت في أضعف وجوه البيان وأحسبها لوجود ما يخالف ذلك عند أصحاب اللغة والمعرفة . فإذا زعم هؤلاء المحتجون أن الفصيح في هذا المعنى (أفترسه) لا (أكله) ، لأن الأكل عام ولا يختص به حيوان دون آخر ، خلافاً للفراس ، فإن الخطيب يريد عليهم بأن كلمة (أكّل) فصحية بحسب موقعها من الكلام ، ولا يميز أن تستبدل بها كلمة (أفترسه) ، لأن (الفترس) يعنى القتل ، وفي الأصل قدّ المعتق ، في حين أن (الأكل) يعنى الإتيان على جميع الأجزاء والأعضاء .

وإذا كانت هذه الحجة معنوية نصية ، فالخطيب لا يعلم أن يدعها بحجة أخرى تتصل بخارج النص ، ونريد بها « مراعاة مقتضى الحال » ؛ فالأكل بالمعنى الذي ذكره خير من (الفترس) ، لأنه يتوافق مع خوف أخوة يوسف من أن يطالبهم أيوم بماز باقي منه يشهد بصحة ما ذكره أو تستخدموا (الفترس) ؛ فهم قد ادعوا فيه (الأكل) ليزولوا عن أنفسهم هذه المطالبة . وعلى هذا فاستخدام (الأكل) وإن يكن شائعا الاستعمال في السلب وغيره من السباع أبلغ من (الفترس)^(٩٧) .

ومهما يكن من أمر ، فإن للتراسل بين الفنون المختلفة مظاهر أخرى ، من مثل البنى التي تحدها الضرورات الشكلية ، التي تنوي العودة إليها في أبحاث أخرى . وعليه ، فيكفيها في الوقت الحاضر الإشارة إلى أن هذه الحواضر التي انتهينا من تقديمها تضم جزءاً من الثقافة الفارسية ، ونعني بذلك التصوير . ولكن همل يظن التأثير العربي هنا في هذا الميدان ؟

ربما كان متأثراً بالأدب العربي ؛ والذي يرجح ذلك إنكاره على بنى جللته الإقبال الشديد على الثقافة العربية .

مسؤولية النقد العربي المعاصر

بقى أن نشير إلى أن هذه النظرات التي أبرزناها تفرض ضرورة على جانب كبير من الأهمية : الناقد العربي اليوم مدعو أكثر من أي وقت مضى للتفكير في الصلات بين فنون القول والفنون التصويرية ، وإلى توطيد نظرية جمالية تتماقت الميدانين اللذين ليسا حتى الوقت الحاضر سوى موضوعات لدراسة مستقلة^(٩٨) . ولاندحة له من التفكير في جمالية تجمع كل وسائل التعبير الفني التي وُظفت في إنتاج الفنانين ، سواء أكان فن التصوير وفن العمارة أم فن الشعر والأدب والموسيقى ؛ فآثار الإسلام الفنية هي هنا خرساء في عظمتها كلها وجمالها الكلي ؛ هي ما تزال تنتظر أن تفسر وتؤول أعرق من ذي قبل من وجهة النظر التاريخية والجمالية ؛ فمثل هذا البحث يقدم إلينا معلومات عن تطور الذوق ومبادئ الفن في العصور المختلفة والبلدان المتباينة ، وعن المبادئ الدينامية التي منحت الحياة للحضارة الإسلامية ، وعن التنوعات الفنية التي أنجبتها الفنون كاللحن ما كان يلهمهم الأصل . وإذا ما كان مثل هذه الدراسة يفهم الناقد أدرك أثر من الآثار - مثل شعر أبي تمام - أوسع جمهور على مر العصور ، ويضطره إلى إعادة النظر في طريقته وترسيمات تفسيراته ، فهو للفنان في أمانه تغيير مؤثر في الوقت نفسه مناسبة فريدة تسمح له بأن يضع على المحك قدرته على فهم أفعال البشر ، وعلى مدى هوية ثقافته والدور الإنساني الذي يستطيع أهله القيام به في عالم مادي يحق أن نرى .

وإذا ما وجد الباحث المقلد في هذا التقريب بين الثقافتين العربية والفارسية ما يرضى فضوله فلن يكون أقل اثباتاً حينما يوجه أبحاثه نحو أفاق أخرى ؛ فعبادة الشكل التي يمسدها استخدام البديع عند المحللين ، إذ وصلت إلى ازدهارها تحت ريشة أبي تمام ، تغدو هوساً عند بعض الشعراء الأندلسيين الذين استقروا من الإرث الشرقي . وفي هذا الميدان المحصن إنما يبحث هؤلاء الشعراء عن المواد التقنية التي وظفت لغايات جمالية ؛ وبوساطة هذه القناة إضافة إلى قنوات أخرى ، سيكتشف بعض الشعر العربي - فيما يجزل إلينا - أجنته وغذاء جماليته وطاقتها . وهنا سنهتأ مستقبل أسلوب أتيت سيمعلم على توطيخ الإنفاق الفني في الشكل ؛ فإذا كان ثمة تلاق بين الحركات الأدبية المختلفة من مثل L'euphuisme anglais, Le baroque, Le gan- garisme, Le cultéranisme من إيطاليا وفرنسا وألمانيا وسلاهي ، فإنها كما يقول مؤلف كتاب ما الأدب المقلد :

« لم تولد وفق إيقاع ذي تابع زمني يسلك خطاً مستقيماً ، مما يوجب الصعود خاصة إلى صلف مشترك لهما وهما - البرتراركية pétarquisme التي استقى منها حوالي نهاية القرن السادس عشر إما عواطفها وأفكارها ، وإما بنائها وأشكالها ، وذلك بدعجها في آثار ذات روح مختلف »^(٩٩) .

فينبغي ألا ننسى أن بتراركو Pétrarque (١٣٠٤ - ١٣٧٤) نفسه ، في ثمنته الزخرفية التي اصطلمها للتعبير عن حب عفيف يتغلب صاحب بين الألم والفرح حتى ينتهي إلى قلق لا خلاص منه ، ليسموا إلى مرتبة التصوف ، وتغدو صاحبة نوعاً من الملاك الشفيخ ،

الهوامش

(٩٨) انظر الحظاني : بيان إحصاء القرآن ، ص ٦٤ . والحظاني حديث ، فقيه ، أديب ، شاعر ، لغوي في آن واحد .

(٩٩) انظر الآية التي ترجمه بالحظاني إلى الرسول الكريم : « وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً » . سورة سبأ ٢٨ .

(١٠٠) فيما يخص هذه النقطة أدرك لوى جارود Louis-Gardet جيداً الاختلاف بين الإسلام والمثلث اليهودي المسيحي : « ليس ثمة - كما يقول - محاولة تامة بين اختيار الشعب اليهودي - في المثلث اليهودي المسيحي والامتنياز بالشرف المترب به للعرب في الإسلام » . انظر : les Grands de L'Islam, p. 60 .

(١٠١) انظر مسلم بن الحجاج (الجامع الصحيح) ، ج ١ ، كتاب الإيمان : ص ٥٠ ، الحديث : « من رأى منكفراً فليبره يده ، فإن لم يستطع فليسانه ، فإن لم يستطع فليقله ، وبذلك أضعف الإيمان » .

(١٠٢) انظر لوى جارود ، المصدر المذكور سابقاً ، ص ١٦ .

(١) أقرب مثال يقدمه الدليل على صفة ما ذهبت إليه قضية آثار ؛ فالإسلام العربي ، على الرغم من تطور التنظيم الاجتماعية ، قد ينجح إليه لإعادة الفوازن إلى ذاته في صراعه مع الأفراد بل مع الأنظمة السياسية . والقضية فيها يمدو مطبوعة بطابع الجدلية .

(٢) انظر البيان والتبيين ، ١٣٦/١ .

(٣) انظر المصدر نفسه ٥١ .

(٤) انظر البيان والتبيين ، ٤/ص ٥١ .

(٥) انظر الأغاني ، ١٩/١٣١ .

(٦) انظر ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، ص ٢٣٥ .

(٧) انظر مندور (محمد) ، فن الشعر ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٨) انظر الأغاني ، ١٠٩/٩ - ١١٠ . الصنابة : هو الذي يضرب بالصلب ؛ نوع من الهارب ، فارسي الأصل .

(٩) انظر Shilosh, L'expression musicale dans le monde de l'Islam, p. 179 .

- الزينة لفظ إيران يدل على المرفة، وعلا مراداً للكفر والجاهل في العالم الإسلامي.
- (١٦) باسم هذا الشعر النفاذ الإعدام في بشار بن برد في عهد المهدي، عندما بدأ بهجاء الخليفة المهدي وزيره يعقوب بن داود.
- (١٧) على هذا النحو إننا نحى عن مسلم بن الوليد في عهد الرشيد من الإعدام، على الرغم من أنه كان متعباً بالتضييق. وإبراهيم المرسل كان قاتل الخليفة خلال مدة زمنية في عهد المأمون، لأنه كان الصديق الحميم لأخيه الأمين. ومرمران بن أبي حفصة نعى إلى بدله الأصل البلمنة في عهد الرضا تلمحه المعلن بأخيه ورغيفته.
- (١٨) انظر الأغانى، ٢٤/١٦.
- (١٩) انظر الأغانى، ٨٧/١٠.
- (٢٠) انظر الأغانى، ٢٧٦/١٩.
- (٢١) انظر: ... Bencheikh, Le Cénacle poétique de calife, Al-Mutawakkel in Bulletin d'études orientales, t. XXIX, année 1977, p. 34.
- (٢٢) انظر الصولي، أخبار البحري، ص ٨٠.
- (٢٣) للمؤمن في أول لقاء له مع أبي تمام، أدرك نزوعه الحديث في الشعر، فحجب عنه الجائز.
- (٢٤) تحليل الغاري إلى مقال بن فيض الألف المذكور ليكون فكرة أحسن من تأثير البلاط في الإنتاج الأدبي.
- (٢٥) انظر الأغانى، ٢٨/٣، ديوان بشار ٣٠٩/١، الحاشية.
- (٢٦) انظر: Sourdel (D.), La Civilisation de L'Islam, p. 160.
- (٢٧) انظر الجزء ١، الفصل ٥، ص ١٩٤ من رسالتنا: La Poétique d'Abu Tammam, Créateur de La asolie chez les Arabes.
- (٢٨) انظر: Miquel (A.) L'Islam et sa Civilisation, p. 108.
- (٢٩) انظر: Bencheikh (J.) Les secrétaires poètes et les amateurs de Cénacles au II et III e siècles l'hégire, in Journal Asiatique, 1975, pp. 265-315.
- (٣٠) انظر: Papadopoulos (A.) L'Islam et l'art Musulman, p. 40.
- (٣١) تكوين فكرة أكثر تفصيلاً من هذه الزاوية: تحليل الغاري، في (A. M.), Le Comportement Animal, pp. 9-12.
- (٣٢) تأمل تأملاتنا المنشورة في الموقف الأدبي بعنوان: شذرات في غمام في الفن الشعري:
- أ - انتصار الصالح الثقات، ع ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥

(٨٩) تميز هذه الفلسفة عن ذاتها ما بين السطور في الأدب الشعبي بأكمله حيث اللغة واللغة على اللغة تشابكان وتخلجان جنسا لنا مصلحة في أن نخلق عليه اسم وبحث قصصي هـ . وكتب هـ ألف ليلة وليلة ، ويكون جزءا لا يتجزأ من هذا الجنس ، لأن مظهرين يحفظان له لغة على اللغة زرع في اللغة ، ونحو بذلك المطبوعات الشعرية والطلاء الحكاية بعد كل انقطاع مستعيدة حياة سلسلة سابقة .

(٩٠) انظر كاباتس (لوى) ، النقد الأدبي والمعلوم الإنسانية ، ترجمة : فهد حكيم ، دار الفكر ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ٩٧ .

(٩١) انظر الخطابي ، بيان أحوال القرآن ، ص ٢٦ .

(٩٢) انظر سورة يوسف ، الآية ١٧ .

(٩٣) انظر الخطابي ، المصدر المذكور سابقا ، ص ٣٧ .

(٩٤) انظر : Todorov (Tr.), Les jeux de mots, in mots, in Recherches Poétique, t. II, pp. 88-90, Liede als spiel, t. II.

(٩٥) Brunel (P.), Pichois (cl.), Rousseau (A.M.) Ou'est-ce que la littérature comparée p. 69 .

(٩٦) ينبغي أن يحس هنا الباحث الجمالي بابا دويولو Papadopoulos الذي كان أول من شق السبيل لتتغير يتناول الفن الإسلامي ، والملاحظات التي وجهتها إلى بعض من تأويلاته لا تنقص من قيمة نظرياته .

(٧٧) الواسطي (يحيى بن محمد بن يحيى ، أبو الحسن) أشهر مصور وخطاط للمخطوطات العربية ، وهو أصلا من واسط في جنوب العراق ، كتب مقامات الحريري وأوضحها في ٩٩ متممة . انظر : Bib. nat. Paris, MSAR. 5847

(٧٨) انظر : Papadopoulos (A.), L' Esthétique de L' Art Musulman , t.II, p. 753.

(٧٩) انظر المصدر نفسه ص ٧٥٣ - ٧٥٤

(٨٠) انظر : Papadopoulos (A.) op. cit., t. II, pp. 737-739.

(٨١) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « سحر الأعراب » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٩ - ١٥٠ ، تشرين أول ١٩٨٣ ، ص ٤٣ .

(٨٢) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « الفتنة وجمالية القول » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ ، ص ٢٣ .

(٨٣) انظر الموضع نفسه ، ص ٢٥ .

(٨٤) انظر : Papadopoulos, op. cit., t. III, p. 392

(٨٥) انظر الموضع نفسه .

(٨٦) انظر المصدر نفسه ص ٣٩٧ .

(٨٧) انظر المصدر نفسه ص ٤٠٧ .

(٨٨) انظر الموضع نفسه .

فهد

الإبداع والخطاب : قراءة في

أسرار عبد القاهر الجرجاني ودلائله

مجدي احمد توفيق

(١) مقدمتان :

لما يزل الباحثون يملكون قراءة كتبي عبد القاهر الجرجاني : « دلائل الإحجاز » ، و « أسرار البلاغة » ، ولما يزل في الكتاتين مجال فسح لمن رام الركون إلى متاح مهجورة لم يقع عليها ضوء غابر بعد . وهذه القراءة تعاود الرجوع إلى ذبك الكتاتين ، فتحاول أن تلقى ضوءاً على مفهوم الإبداع الذي لدى عبد القاهر ، تستهدف تحديد المفهوم ، وتحليله ، ووضعه في موضعه من مجمل الخطاب النقدي هذا التقليد العظيم .

ولا يستصعب عبد القاهر على من أراد أن يرى فيه أفقاً يصور النقد القديم في جملة ؛ فالذين جاءوا بعده قد دفعوا القواعد البلاغية من بيته ، والذين سبقوه إلى أوراق التاريخ قد حللوه ، واستعان بهم ، حتى أصبح كتابه نتاجاً تشترك فيه جهود النقد القديم كلها ، في الوقت نفسه الذي يقطع فيه الجهد السابق عليه بتميز ، وتفرد ، وأطروحته الخاصة به من النظم .

ويحتاج هذا الموضوع الذي تطوف به القراءة إلى مقدمتين ؛ تمنح أولاهما منبع القراءة ، وتمنح الأخرى تعرف عبد القاهر الجرجاني نفسه .

١ - ١ - في المنهج

تقوم الطريقة التقليدية في دراسة المفاهيم على استقراء المعاجم نبذة لغوية عن الكلمة المدروسة ، ثم إبراد الدلالة الاصطلاحية لها في الكتب العلمية المتخصصة . هذه طريقة عقيم ، تصطدم بحاجزين ؛ أولهما أن معاجمنا لا تعتمد على نظرية متكاملة في استقراء حقول الثقافة المختلفة ، استمياً للكلمة ؛ والآخر أن المصطلح ما إن يخرج عن موقف الاصطلاح والتعريف حتى تضطرب دلالته فيما يتقلب فيه من سياقات . وما يسقط الطريقة التقليدية في البحث - فيها نحن بصدده - أن عبد القاهر الجرجاني لم يضع تعريفاً اصطلاحياً محدداً لمفهوم الإبداع . ففوق هذا فإنه - كما سوف يظهر من التحليل - يستخدم الكلمة بدلالة بعيدة عما يراد منها في ثقافتنا المعاصرة ؛ فالإبداع في الكتابات المعاصرة « عملية » خلق ، بالمعنى السلوكي لكلمة عملية ، أو بالمعنى المعروف في التحليل النفسي ، أو بوصفها عملية ثلاثة تربط

بين العمليتين الأولية والثانوية كما هي عند سيلفان أوري (١) . ولا نعلم في ثقافتنا المعاصرة من يتناول الإبداع بوصفه نشاطاً للمطلق مثل هيجل ، أو امتكاساً للصراع الطبقي مثل ماركس ، أو فتحة للوجود كما يقول ميرلوبونتي ، مؤسساً ذلك على أن الإبداع نوع من الرؤية ، وأن الرؤية افتتاح على العالم (٢) . هذه الدلالات المقتدة التي يتحمل بها لفظ الإبداع في الثقافة المعاصرة ، إنما هي صروب من المحاولات الدعوى لاستنقاذ هذا الفعل للنفع الفاعل القائم بين الذات والنص الذي نسميه الإبداع .

وعلاجاً لهذا الوضع المشكل بخصوص عبد القاهر ، يصبح تحليل الخطاب ضرورة لا مفر منها . والخطاب ، هذا المستوى الذي يقع بين الحروف والنظم غير اللغوي non linguistic كما يقول مالكولم كولتهارد (٣) ، عملية اتصال معقدة ، فيها مرسل ، ومستقبل ، ورسالة ، وميثاق ، وشفرة ، وكتابة اتصال . وليس المراد أن نشبع هذا كله

علاقتهم بالعنصر الفارسي ، أخذ عبد القاهر النحوي مرجحان عن ابن الحسن الفارسي ابن أخت أبي علي الفارسي الفهري الشهير . وكان عبد القاهر نحويًا ناهيًا ، وكان متكلمًا على مذهب الأشعري ، وفقهها على مذهب الشافعي .

ويراجع إلى ابن خلدون في مقدمته - وقد أغفل ابن خلدون عبد القاهر إغفالاً مدهشاً - نجد ابن خلدون يصلح أن يكون شاهداً على البناء الاجتماعي للمجتمع العربي ، من موقعه المطل على تاريخ حضارة الإسلام في مرحلة متأخرة منها ، ومحاولته أن يوجز خبرتها وينظمها في نظرية واحدة .

ولقد ميز ابن خلدون بين أنواع ثلاثة من الحكم : الحكم الطبيعي ، والحكم السياسي الأعد بالمثل ، وحكم الخلافة ، وهو حل الكافة على مقتضى النظر الشرعي في مصالحهم الأخروية والدينية الراجعة إليها^(١) . ثم عاد فذكر أن الخلافة قد التبت بالملك ، ثم انفرذ الملك حيث انفرقت عصبته من عصبية الخلافة^(٢) . وشغل ابن خلدون بموضوع السلطة مشغلة كبيرة ، وطق ففضل القول في استحباب السلطان ، ونشوء طبقات تفصله عن العامة ، تتمثل في الحجاب ، وكتاب الدواوين ، والوزراء ، والشرطة ، والجيش ، والعلماء ، والتجار . ويدعو ابن خلدون يدعم النظرية القديمة الشائعة التي لا تسعى إلى نقضها ، والتي تميز بين العامة بما هم سواد أعظم ، والخاصة بما هم طبقة متميزة ، وخاصة الخاصة بما هم طبقة متعالية ، في هيراركية تصاعديّة نشأت في آفاق ثقافية مختلفة ، حتى غدت دعامة من دعائم التصرف ، على الرغم من أنه لا يخلو من أن يكون نوعاً من التحرر من البناء الاجتماعي السائد .

ومن المثير أن نقابل بين هذه النظرية ونظرية حديثة يمثلها الدكتور محمود إسماعيل في كتابه « سوسيولوجيا الفكر الإسلامي » ، حيث يحول التاريخ الإسلامي إلى صراع بين قوتين : الإقطاعية ، والبرجوازية . وعنده أن كل حضة ، أو حضرة ، مرتبطة بحركة البرجوازية ؛ وذلك أن الدور التاريخي للبرجوازية يتأتى من خلال تناقض مصالحها مع مصالح السلطة ، التي تستحوذ على فائض القيمة^(٣) . ولأن البرجوازية على هذا النحو وسيط بين إنتاج السلع وتصنيعها ، فإن مصالحها تصبح مرتبطة بالقطاعات المنتجة بالدرجة الأولى ومن ثم تفقد القوى المنتجة لتخوض صراعاً مع السلطة بهدف تقويضها ، وتسلم زمام الحكم ، ومن ثم تستطيع قيادة التحول التاريخي من الإقطاع إلى الرأسمالية^(٤) .

وقد يبدو أن النظرية متعارضان ، لكننا - في الحقيقة - منفكتنا الجهة ؛ ذلك بأن النظرية الأولى تفرز المجتمع أنفياً إلى أطراف تتقسم إلى عامة ، وخاصة ، وخاصة الخاصة ؛ أما العلاقة الهرمية التي تكشفها هذه النظرية فهي سمة لعلاقات السلطة بين هذه الأطراف ، وليست سمة للأطراف نفسها ؛ فهي عناصر ثابتة ، لا تتبدل مواقعها على المحور الأفقي للتحليل . في حين تبرز النظرية الأخرى قوتين تتبادلان موقعيهما في المجتمع ؛ لتحل إحداها المقدمة فترابع الأخرى ، فلياً عاتق الثانية غائب الحارس من هنا كانت النظرة الثانية

تحليلاً ، لكننا نعمل على استخراج مفهوم الإبداع الفني من خطاب عبد القاهر ، ونصل بطبيعة هذا الخطاب ما أوزننا الحاجة .

ونضطر في هذه السبيل إلى أن نقوم بإجراءين ، مثلاً ضربين من التحليل ؛ الأول أن نرصد دلالة كلمة الإبداع بما هي مادة لغوية ، تنشط في خطاب عبد القاهر ؛ والأخر أن نقف على تصور عبد القاهر لهذا النشاط المتعدد بين الذات والنص ، الذي نشير إليه في ثقافتنا المعاصرة بمصطلح الإبداع Creativity ، صاملين على تحليل أطراف المفهوم لدى عبد القاهر داخل خطابه التقني الخاص به .

ب - ١ - من عبد القاهر :

لا نرى أن نضع ترجمة كاملة لعبد القاهر الجرجاني ؛ فهي ، على قلة أخباره ، متاحة لتتسب في مطالعنا ، لدى الحافظ الذهبي في « دول الإسلام » ، ولدى السبكي في « طبقات الشافعية الكبرى » ، وتتسب في « فوات الوفيات » ، وفي « شذرات الذهب في أخبار من ذهب » ، وسائر المصادر المعروفة ، التي تذكر رجال القرن الخامس ؛ فقد ترقى عبد القاهر سنة ٤٧١ هـ على الأغلب .

والأخبار التاريخية لما إغراه شديد يجذب الباحثين إلى الاستغراق في مفردات الحياة الخاصة ؛ وهو من الشدة بحيث يجعل إميل دور كايم ، الذي أكد طويلاً مبدأ الجبر الاجتماعي ، يقول : « إن الحياة الجماعية ، كالحياة الشخصية ، تركيب من ثقلات . وعليه ربما يكون من المسلم به أن الثقلات الشخصية والجماعية قابلتان للمقارنة من بعض الجهات . وفي الحقيقة فإننا سوف نحول أن نبين أن كليهما يقر العلاقات نفسها في مادته التي تدبرها^(٥) » . ولنا في هذا الشأن نعتزم أن نستطرد وراء الحياة الشخصية للإمام أبي بكر ، فنصحب من هؤلاء الكتاب الذين شكوا منهم ترفاناً وتودروفاً لأهم أكثر اهتماماً برحلات رامبو في إنجلترا أو هوراي ، أو بغيره من الجنبية المثلية ، أو تعاطيه المخدرات ، فوق اهتمامهم بمعنى مصوره^(٦) .

وإنما نريد أن نصل إلى ما يسميه لوسيان جولدمان باسم « رؤية العالم » ؛ وهو مجموعة القولات العقلية لطبقة اجتماعية تنحو نحو تنظيم شامل للمجتمع^(٧) . ولقد ذكر ميرتون أن التشريخ الحديث للنظرية الاجتماعية يمكن - على نحو واسع - أن يكتب بمصطلحات التراب بين تأكيدين مضادين ، يمثل الأول المذهب البنزيتيجهون إلى التمسك ، ومباعدة القوانين ، وتأكيد مفرز العمل الاجتماعي في مداه الواسع ، متجنبين « ففاعة » للملاحظة التفصيلية ذات المدى القصير . وطق على الطرف المقابل جماعة أخرى تنفع بالتفصيلات ، مؤكدة أن ما تقرره هو هكذا^(٨) ، أي كما وجدته . ولنا نهدف إلى صياغة قوانين اجتماعية ، ولنا نهدف إلى مناقشة تفصيلات حياة ، وإنما نهدف أن نترفع الوضع الكل لعبد القاهر الجرجاني في المجتمع العربي ، لتحديد الشروط التي صاغت الخطاب التقني لديه .

ويكتفينا ، فيما نحن بصدده ، أن نورد بعض المعلومات المقتدة في هذا السبيل . لقد كان عبد القاهر فارسي الأصل ؛ جاء بعد قرون استعرب معها أجيال من الموالى ، وظهر فيهم توابغ العلم العربي . وفي هذه الحقبة التي شهدت صعود السلجوقية ، مع اضطراب

(بداع) بمعنى استحداث الشيء . وهناك من يرى أن المتكلمين كان عظموا عليهم أن يتحدثوا عن المبدع لأنه هو الخالق عز وجل^(١٤) ، لكن الخطاب التقني تنفص في هذا الحرج . ومن أمثلة ذلك عبارة عبد القاهر ، وهو يوضح أنه من اختار القول « غير الشعر أكذب » ، وترك القول « غير الشعر أصدق » ، فقد اختار في الشعر التحصيل والتشثيل والتأويل والمبالغة والإغراق ، إذ يقول : « وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويؤيد ، ويبدئ في اختراع الصور ويميد ، ويصاف مضطرباً كيف شاء واسماً ، ومدداً من المعاني متابعاً ، ويكون كالمتخرف من غدير لا ينطق ، والمتخرف من معدن لا يستنهي . » [الأسرار ص ٢٢٧] . أما انفصال الإبداع بالاستحداث فكشفه كلمة « اختراع » متضاربة مع كلمة « يبدئ » كشفاً واضحاً . وذلك سائر العبارة على اتساع أفق الإبداع بمعنى الاستحداث .

وتتسق دلالة الاستحداث حين تستكن في مابة الإبداع مع المنزع الأشرى نحو تأكيد العقل - ولا يعني الآن تطويع العقل في نهاية الأمر لخدمة النص . كما أراها رداً على التصور القديم الذي يقضي بمنع الحدث عن استحداث شيء جديد حقاً في عالم الشعر ، بعد أن استأثر القدماء بأبواب المعاني ، ثم أغلقوها في أعقابهم وهم يرحلون . وكانت الفكرة من الثبات في مكان لا يتأخر حتى ذكر ابن المعتز . . . أن المحسنين لم يسبقوا المتفهمين إلى شيء من أساليب البديع . . .^(١٥) ، وقال أبو هلال بنيرة تسليم : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني من تقديمهم ، والعصب على قولاب من سبقهم . . . »^(١٦) ، وقال ابن طباطبا بلغة استنباط واضحة : « ويستعثر في أشعار السولدين بمصائب استغفوها عن تقديمهم . . . »^(١٧) ، ثم تلا العبارة عنده عبارة أخرى لا تخلو من نبرة المأساة : « والمنحة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ؛ لأنهم قد سبغوا في كل معنى بديع ، ولطف فصيح ، ورحلة لطيفة ، وخلابة ساحرة . . . »^(١٨) . ولا نزع أن عبد القاهر قد خالف هذا التصور كل المخالفة ، لكنه - على نحو واضح - قد فتح أمام البديعين باباً واسعاً للأمل والحماسة .

ومن أمثلة الإبداع المستحدث في خطاب عبد القاهر^(١٩) عبارته عن المجاز الحكمي ، وهي : « وهذا الضرب من المجاز على حته كنز من كنز البلاغة ، ومادة الشاعر الملقن ، والكتاب البليغ في الإبداع والإحسان ، والاتساع في طرق البيان ، وأن يجيء بالكلام مطبوعاً مصنعاً . . . » [الدلائل ص ٢٩٥] ، فأقام العبارة على مفهوم الاستحداث ، والتحسين ، وكلست « مادة » ، « الإبداع » ، « يجيء » ، « مطبوعاً » ، « مصنعاً » ، كلها ليل إلى فعل الخلق والابتكار بوصف استحداثاً للنص ؛ وكلست « كنز » ، « الإحسان » ، « الاتساع » كلها تشير إلى تحسين النص وتجميله .

٢ - أ - ٢ - الإبداع المستغرب :

ومعنى عبد القاهر في عبارته السابقة ، فيذكر أن المجاز الحكمي ليس ما يقع مشهوراً في لغة الناس ، بل يلقى ويلطف حتى يمتع مثله

تعمل على المستوى الرأسي الاستبدالي ، والأولى تعمل على المستوى الأفقي التجادري . وانفكاك اللمحة بينها يجنب كلامها إلى الأخرى ، لكي تتكامل معاً .

وكان عبد القاهر الجرجاني - في ضوء هذه الشبكة الاجتماعية - علماً مفكراً في الطبقة الوسطى ، ينتمي فكرياً إلى فئة العلماء والمعلمين ، وينتمي طائفاً إلى أصول فارسية ، ويسمى في سياق المسمى الأشرى نحو بناء خطاب يتناقض الخطابات الأخرى ، ويصالح بينها في الوقت نفسه ، في محاولة من البروجوازية المتراجمة أن تقود الجهود أمام الإقطاعية السائدة . وبحال الذات عبر هذا الخطاب أن تطلق قوى وعيها العقلية والحسية ، لتتحرر من قهر العالم لها ، وتعارض فيه فعاليتها الخاصة ، وتسيطر عليه ، مع استيفائها لبيتها دون أن تنفضها . ثم يؤول هذا كله إلى نشاط للغة يؤسس هذا الضرب من الوجود في العالم .

(٢) معنى الإبداع :

استعمل عبد القاهر مادة (بداع) في كتابيه « دلائل الإحسان »^(٢٠) ، و « أسرار البلاغة »^(٢١) ، ثلاثاً وثلاثين مرة ، موزعة على أربعة عشر موضعاً بالكتابين معاً . ولكن نسر على أنفسنا فحص هذه المواضع كلها نستعصر الآن مبدأً معروفاً عند السيميائيين ، تتمثل معه علاقة الرمز بالمعنى في ثلاث صور : علاقة طبيعية ، وعلاقة حرفية ، وعلاقة ذهنية^(٢٢) . ولما كانت العلاقة الطبيعية تخرج عما نحاوله من التحليل ، لأنها تتعلق بالجرس ، والوزن ، والقفافية ، والمحسنات ، وتزيينات الإلقاء ، وكلها جوانب لا محل لمعالجتها مع مادة (بداع) في خطاب عبد القاهر ، فإننا نستطيع أن نقسم ما أحصيناه من استعمالات إلى قسمين : ما دلالته حرفية ، وما دلالته ذهنية . ولا يخلو الأمر من التباس الدلائل ؛ فعين يقول عبد القاهر في « أسرار البلاغة » ، وهو يذكر الاستعارة : « وهذه إشارات وتلويحات في بديعها . . . » [الأسرار ص ٣٣] ، فإن مادة (بداع) في كلمة « بديعها » تحتمل أن تعني : في صورها الحرفية المدهشة ، وهو معنى حرفي للكلمة ، وتحتمل أن تعني : في أبنائها في علم البديع ، وهو ما يميل إلى المعنى الذهني الاصطلاحي للمادة اللغوية .

أ - ٢ - الإبداع الحرفي :

المقصود بالدلالة الحرفية هو تلك الدلالة التي لا يصطلح عليها مرسل الخطاب مع مستقبله ، لكنه يبعثها ضمن ما يحمله العلامة من ثراء دلالي قد تعترف عليه في مجتمع المتكلمين . ونستطيع أن نميز بين أربع دلالات حرفية ، تتعارض مادة (بداع) كلها وروت في خطاب عبد القاهر ، نسيها على الترتيب : الإبداع المستحدث ، الإبداع المستغرب ، الإبداع المعجز ، الإبداع المستنكر .

١ - أ - ٢ - الإبداع المستحدث :

قال الزرخشي : « أبداع الشيء وأبتدعه : اخترعه وابتدع فلان هذه الركية ، وسبقاً فبيع : جديد »^(٢٣) ، فدل على اتصال مادة

إلا على الشاعر الفائق ، والكاتب البليغ ، وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها ، والنادرة تأتق لها ، [الدلائل ص ٢٩٥] ، فجمع في موضع واحد بين ثلاثين عريفتين مختلفتين لمادة (بدع) ، فيها هي كلمة « البدعة » تمت بعدم المعرفة ، وتعطف على النادرة ، لتجعل الإبداع نوعاً من مئة الغرائب ، أو لغة الغريب .

وهناك اثنا عشر موضعاً من مجمل مواضيع مادة (بدع) في خطاب عبد القاهر ، تخص الوصل بين الإبداع والغريبة ؛ خمسة مواضع من هذه المواضع يرد فيها مادة (غريب) مع مادة (بدع) ، ولي المواضيع الأخرى تلحق مادة (بدع) بمواد أخرى شبيهة به (غريب) مثل : نكت ، ولطف ، وطرائف [الأسرار ص ٢٤٨] ، ومثل : عجب [الدلائل ص ١٦٤] ، ومثل : النادرة في الموضوع القبيح السابق ، أو أن يستند إلى السياق في بيان دلالاته . ومن الإجماع الصريح لمادة (بدع) مع مادة (غريب) قوله : « متى كان مفعول « المشية » أمراً عظيماً ، أو بديعاً غريباً ، كان الأحسن أن يذكر ولا يضره » [الدلائل ص ١٦٥] ، أو قوله من الواحد من الحل « وأن يكون مصنوعاً بديعاً قد اغرب صناعته فيه » (٢٦) [الدلائل ص ٤٢٢] ، أو قوله المجنس : « .. بدائع الأسوار وغرائب الأضرار .. » [الدلائل ص ٥٥٤] ، أو تقسيمه « المعاني التي يحجب التشبيل في عجبها على ضربين : غريب بديع يمكن أن يخالف فيه ويدعى امتناعه .. » [الأسرار ص ١٠٣] ، والأخر على الضد .

ومما يظهر من السياق وترتيب الكلام قوله من الشعر أنه يحول المعاني المألوفة إلى غريبة : « ويصنع من المادة الخسيسة بديعاً يغلو في القيمة ويعلو ، ويفعل من قلب الجواهر ، ويتبدل الطليع ، ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودهو الإسبر وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تنلبس بالأوهام والألهام ، دون الأجسام والأجرام .. » [الأسرار ص ٢٩٨] . فارتبطت الغريبة برؤية للعالم تتعالى فوق المادة والجسم ، وتترجم متروفاً روحياً ملموساً ، يخلو معه الإبداع بناءً مسرحياً لعالم أفضل .

وتحدث عبد القاهر عن التشبيه فقال : « .. كل شبه رجح إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبداً ، فالتشبيه المعتبر عليه نازل مبتذل ، وما كان بالبدع من هذا إلى الغاية القصوى من مخالفة ، فالتشبيه المرمود إليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التي تحجب واسطة هذين الطرفين بحسب حالها منها .. » [الأسرار ص ١٤٤] ، فأدى ذات الحركة التلقائية فوق الحواس التي رأى أن معطياتها نازلةً مبتذلة ، إلى عالمه المعقل الروحاني الذي لا يتوصل إليه بسهولة ، لأن النثرة ، والغريبة ، وريعا الغريبة ، تضرب أعنانها فيه . وما هو ذا التقسيم الثلاثي من عامة ، وخاصة ، وأوساط ، يتخذ قناعاً من البلاغة ، كان التشبيه الذي يطوف عبد القاهر بهالة تشبيه للبلغة بالعالم الأخرى .

ويذكر عبد القاهر كيف تعجب ، وتقلب ، تصاویر الخلدائق بالتخطيط والنش ، والحدائق بالبحث والنظر ، من صناعات التماثيل والأصنام ، من يقول بلغة التشبيه والقياس : « كذلك حكم الشعر فيها يصنع من الصور ، ويشكله من البديع » [الأسرار ص ٢٩٧] ،

فيبدأ مادة (بدع) بالغريبة التي يتحررها صانع الأصنام والتماثيل فيبدأ يصنع ، ويبدأ عالم الشعر بخيوة روحية تتحرر من الخوف من الخبرات الأخرى ، وتتسع للعالم الجامالية ، مع ثقافة الفرس والهند والروم التي احتضنت بالبحث . وتأتي كالف تشبيه في اللغة لتمازس هذه الحرية الدينية ، وتحاول أن تذيب عبرات متبادلة ، لأجناس متعددة ، في بوتقة واحدة .

٣ - أ - ٢ - الإبداع المعجز :

يجب ألا يفوتنا أن عبد القاهر قد وضع كتابه « دلائل الإعجاز » لإثبات إعجاز القرآن ، وبيان الوجه فيه ، وتطرق إلى البلاغة من هذا الويد . فليس من الغريب أن تتناول في كتابه لكسرتا الإبداع والإعجاز . وأصوات هذا الحوار تتردد في « أسرار البلاغة » كذلك . وعلى الرغم من أن عبد القاهر ذهب إلى أن الشاعر التابع المقدم لا يميز أهل زمانه عن عائلته ، في حين يميز الجميع عن مائنة القرآن ، [الدلائل ص ٥٩٠ - ٦٠١] فإن إمكان المساواة لا يعني أن الإبداع متاح لجميع الناس ، فالبدع يظل سابقاً للناس ، يفوتهم ويقتصر من الحقائق به . ومن هنا كان معنى تقديمه الشاعر في فن من الفنون أنه يفتن في معاني هذا الفن لما لم يفتن إليه غيره [الدلائل ص ٦٠٧] . وهذا وجه الإعجاز الممكن في الإبداع البشري . وهذا ما نقروء في قول عبد القاهر : « أفلا ترى أنه لو قال رجل لأخر : « إني قد أحدثت في غنائم صنعة أنت لا تستطيع مطاها » ، لم تنتبه له عليه حجة ، ولم يثبت به أنه قد أتى بما يميزه ، إلا من بعد أن يريه الخاتم ، ويشير إلى ما زعم أنه أبدعه فيه من الصنعة .. » [الدلائل ص ٣٨٦] ، فتلقى الإبداع مع الصنعة من جهة ، والتقى من الجهة الأخرى مع نفي الاستطاعة ، وإثبات المعجز ، ليقتف من منزلة بين المنزلتين : الإمكان ، والإعجاز ، وهو ما يؤكده في النهاية إلى رؤية للعالم تضع حدوداً لقدرات الإنسان ، وتعلن من شأنها في الوقت نفسه .

وينثر عبد القاهر بيت أبي نواس :

وليس على الله بمستكثر أن يجمع العالم في واحد

فيقول : « غير بديع في قدرة الله تعالى أن يجمع فضائل الخلق كلهم في رجل واحد » [الدلائل ص ٤٢٤] ، وأوردنا ثانية في ٤٢٨ ؛ فأجاب بلفظ الإبداع في الدلالة على الإعجاز ، كأنه يقول : ليس محالاً على الله أن يفعل هذا الجميع ، فالنفع بالإبداع عن مستوى الإمكان البشري ، إلى مستوى ميثاقين في إعجازي .

ولسنا نستطيع أن نفهم لفظ « البديع » في عبارة عبد القاهر : « .. ثم لما حصل في الشخصين من الرجال أن يجمعها الحقائق البديع في الطعن في رمع واحد ذلك الضرب من الجميع عبر عنه بالنظم كتوتهم » انتظمها برمحه » [الأسرار ص ٤٣] ، ما لم نستعد تلك الصلة بين الإبداع والإعجاز في مستوى الإمكان البشري ، بل إن العبارة تدلنا دفعا إلى أن نميد النظر في فكرة النظم كلها ، نرى فيها ذلك النمط من الإبداع للمعجز ، الذي يكشف قلن الوجود كله بين الممكن والمحال .

٤ - أ - ٢ - الإبداع المستنكر :

جعل استخدامه للمادة اللغوية في دلالاتها الاصطلاحية غير عفوى . ومن هنا تميز في الاستخدام اللغوى لهذه المادة في خطاب عبد القاهر غطان : أحدها علاقة الدال بالمدلول فيه عصرية محضة ، وتقدم الدلالات الأربع السالفة ، والآخر علاقة الدال بالمدلول فيه اصطلاحية ، وهو ما نثمل له فيما يلى .

من المؤكد أن عبد القاهر إذ يقول : « التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع » [الأسرار ص ١٤] ، إنما يميل إلى مفهوم البديع الذى تدارله مجتمع النقاد قبله . ولم تكن الكلمة قد تخصصت بعد ، بتأثير المدرسة السكاكية ، لتشير إلى علم من علوم البلاغة : « وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة » وهى ضربان : معنوى ولغظى (٣٢) . وكانت الكلمة مازالت تشير إلى أصباغ الشعر ، التى كانت تمتد علامات على الحداداة ، على ما يظهر من قول ابن المعتز إن « البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء وتلقاها المتأجبين منها » ، فأسا العلماء باللفظ والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ، ولا يدرون ماهو (٣٣) . وتكتشف عبارة ابن المعتز لطبيعة المصطلح في إشارته إلى فنون أو أصباغ من الشعر ، يشار إليها بالكتابة « فنون » لصعوبة حصرها « وابن المعتز نفسه يبدأ بحصرها في خمسة أبواب : الاستعارة ، التجنيس ، المطابقة ، رد أصباغ الكلام على ما تقتضها ، المنحجب الكلامي ، ثم يورد حشداً من الفنون الأخرى ، تاركاً الأمر بيد القارئ ، إما أن يدخلها تحت المصطلح ، أو يخرجها منه . كما تكتشف العبارة تخصص المصطلح في عينة خاصة بالشعراء ، والتقاء للفتاوى ، فأصبحت الكلمة مصطلحاً ، إذ تكتسب قيمتها التبادلية في مجتمع خاص . ثم أشار ابن المعتز في لوحة خاطفة إلى ما يكتنف المصطلح من صراع بين القدم والحداداة ، ونشره ليكون علامة على الحداداة الصاعدة . وأراد ابن رشيق للقيروان أن يحسم هذا الاضطراب بعبارة تعريفية فقال :

« والإبداع إتيان الشاعر بالعلمى المستظرف ، والذى لم يجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ .. » (٣٤) . فاستوعب من الدلالات العرفية الإبداع المستحدث (إتيان) ، والإبداع للمستغرب (المستظرف - لم يجر العادة بمثله) ، مؤسساً دلالة اصطلاحية عليها . وتنبه عبارة ابن رشيق على التطور التاريخي للمادة اللغوية ، انتقلاً من الاقتراح بالعلمى المستظرف ، وانتهاه إلى الاقتراح باللفظ . ونستطيع أن نثمل هذه النهاية بعبارة نعيم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير ، في القرن الحادى الثامن ، ولفظوها : « الإبداع أن يأتي للملك على كلامه بأنواع من البديع في قليل من اللفظ » (٣٥) . غير أننا حين نعرض هذا التعريف على تعريف علم البديع الذى أوردها عن الخطيب القزوينى ، يتكشف لنا أن الاقتراح باللفظ محض دعوى ، فلقد نبينا تعريفه لعلم البديع بتقسيمه الوجوه البديعية إلى ضربين : « معنوى ولغظى » . ولتذكر أنها - طبقاً للتعريف - « وجوه تحسين الكلام » ، لا الكلمة . وبالرجوع إلى وجوه البديع التى أشار إليها ابن المعتز نجد فيها المطابقة ، والمنحجب الكلامي ، ورسوماً إلى المعنى ، خلافاً للتجنيس . أما الاقتراح بالعلمى فإنه قادر على تضييق حرص عبد القاهر

ذكر ابن منظور أن الكسائى قال : « البديع في الخير والشر » (٣٦) ، فتكشف قدرة مادة (بديع) على الانتقال بين الإيجاب والسلب . وفى مقام السلب كانت البديعة - كما يعرفها الشريف الجرجاني - « هى القولة المخالفة للسنة » سميت البديعة لأن قائلها ابتدعها من غير مقال إمام (٣٧) .

ولقد عرض عبد القاهر لقول الشاعر :

وكان النجوم بين دجاه سنن لاح يبين ابتداع

فاستوفته كلمة ابتداع ، فقال : « فالتأويل في البيت أنه لما شاع وتعرف وشهر وصف السنة ونجومها بالبياض والإشراق ، والبديعة بخلاف ذلك ... » (إلى آخر التأويل) [الأسرار ص ١٩٧ - ١٩٨] ، فالتفاهة أمام مفهوم ديني تتناقض فيه السنة بحكم الإيجاب ، والبديعة بحكم السلب ، فرد الأمر كله إلى مفهوم إنسان عام ، يتسع للتناقض ، هو العرف ، ثم جاز الإنسانية إلى ملاحظة العلاقة اللونية بين البياض والسواد ، علقاً مع نجوم الشعر في أفق إنسان رجب . وثمة صورة أخرى ، تحاط فيها مادة (بديع) بدلالة السلب ، بعيداً من هذا الأفق الديني . ففى تمليله قول الشاعر :

قامت تظلمنى من الشمس نفس أهر على من نفسى
قامت تظلمنى ومن عجب شمس تظلمنى من الشمس

حيث قال : « فليس بديع ولا منكر أن يظلم إنسان حسن الوجه إنساناً وبقية وهجاً بتخصصه » [الأسرار ص ٢٦٤] ، فاستبست « بديع » من « ليس » قبلها ، ومن « لا » ، و « منكر » بعدها دلالة السلب ، كان البديع شيء جدير بشديد الرفض . كذلك الشأن حين يقول عبد القاهر في موضع آخر : « ويكون العشق علة للمعاداة في المحبوب معقول معروف غير بديع ولا منكر » [الأسرار ص ٢٤٣] ؛ فحصر « بديع » بين « غير » و « لا منكر » ، حل النصور السابق . ويظلم هذان الموضوعان بتمثلان قراءة أخرى ، لا ترى في « منكر » تفسيراً لكلمة « بديع » لكنها تقيض لها ، فنعلم - حيث - الدلالة إلى الإبداع المستغرب ، ونظفل ندور في دوائر المعنى داخل مصطلح عبد القاهر .

ب - ٢ - الإبداع الذهني :

لم يضع عبد القاهر تعريفاً محدداً لمصطلح الإبداع ، إلا أن مادة (بديع) في تنقلها عبر حقول ثقافية متصدة ، تتوازي في الدين ، والفقه ، والفلسفة ، واللغة ، والتعد ، قد اكتسبت في رحلتها ، دلالة اصطلاحية داخل المعارف التقنية ، تلقاها عبد القاهر ضمن ما تلقاه عملاً على ذلك التكوين اللغوي : بديع ، وهو يضرب في أرض العرف اللغوى . بيد أن وعى عبد القاهر بلغة النقد والبلاغة

فيها دلالات مادة (يدع) ، يحجم جويلاً عبد القاهر ، ثم لا يوردها بمادتها اللغوية ، وإنما يوردها بالكلمات الأخرى ، التي تقوم هي نفسها مقام القناع لكمة (بدع) . والكلمات التي أحصلها التحليل ثمان : يبتدئ ، يمتد ، أحدث ، الوضع ، الاختراع ، يأتي ، القائل ، مستأنف . ولم أحص مرات ظهور كل لفظ منها ؛ لأنني لا أقصدها لذاتها ، ولكن لأبين كيف تظهر مادة (بدع) من زواياها . من ذلك قول عبد القاهر عن الإعجاز : « ثم إن هذا الوصف ينبغي أن يكون وصفاً قد تجدد بالقرآن ، وأمر أن يوجد في غيره ، ولم يصرف قبل نزوله . » [الدلائل ص ٣٨٦] ، فتعاضدت ولم يوجد ، و لم يصرف ، لكي تشمنا وتجمد ، بدلالة الإبداع ، بوصفه استحداثاً من جهة ، وإعجازاً من أخرى .

وعنده أن من أتى إلى بيت فاستبدل بالفاظه أخرى لا يعتد به . . . ذلك لأنه لا يكون بذلك صانعاً شيئاً يستحق أن يدعى من أجله واضع كلام ، ومستأنف عبارة ، وقائل شعر » [الدلائل ص ٤٨٧] ، مستعملاً في معنى الإبداع بوصفه استحداثاً واستغراباً ، كلمات : واضع ، ومستأنف ، وقائل . ويصعب بنا أن ننبه إلى أن « استأنف الشيء واتنسه : أخذ أوله وبأنه » (٢٩) ، والابتداء يشير إلى الاستحداث .

ويورد عبد القاهر على لسان صانع حل متوهم يتحدى غيره هذه العبارة : « إن قد أحدثت في خاتم عملته صنعة أنت لا تستطيع ملتها » [الدلائل ص ٣٨٦] ، وكلمة « أحدثت » هنا مصغرة بدلالة الإبداع من حيث يكون إعجازاً بشرياً ، بدور في مدار الاستطاعة . وربما يصح أن نضم كلمة « صنعة » أو « عمله » إلى « أحدثت » ، لولا أن حرف التحقيق « قد » ينصب حل « أحدثت » ، ولولا أن صنعة تطبيق حل ما تم إبداعه ، لا حل الإبداع نفسه .

وقد مر بنا أن عبد القاهر يفتخر القول « خير الشعر أكلبه » اختياراً للتشبيح في الشعر ؛ وهناك الشاعر سبيلاً إلى أن يدع ويؤيد ، ويشد في اختراع الصور ويؤيد . . . [الأسرار ص ٢٣٧] ، حيث يجلب الفعل « يبتدئ » شبه الجملة « في اختراع » ، وهو ينطف على الفعل « يدع » ، فتشبيح كلمتا « يبتدئ » و « اختراع » بمعنى الإبداع التي يستحدث المستطرفات .

ويستحضر الفعل « يبتدئ » كلمات أخر مرت بنا آنفاً ؛ يستحضر تجدد ، ومستأنف ، وأحدث ، كما يستحضر الفعل « يأتي » ؛ فصانع الخاتم المتوهم السابق ، حين يتحدى رجلاً ما « لم تتجه له عليه حجة ، ولم يثبت به أنه قد أتى بما يصح » ، إلا من بعد أن يره الخاتم [الدلائل ص ٣٨٦] ، فيتحمل الفعل « أتى » بالإبداع البشري المعجز الذي تلبس الفعل « أحدثت » من قبل .

أ - ٣ - ظاهرة الإبداع :

تستأنف الآن الإجراء الثاني من إجراءات التحليل ، وهو خاص باستخراج مفهوم الإبداع الفني في خطاب عبد القاهر ، بوصف الإبداع نشاطاً من الذات ، يعيد صياغة الخطاب عبر نتاجه : النص . ومن هذه الوجهة ، يستلفت النظر فكرة تكررت في نص عبد

عل تأكيد أن أقسام البديع إذا ما يتأها الحسن من جهة المعنى لا اللفظ . لكن عبد القاهر ، في الوقت نفسه ، وعلى نحو معاكس ، يستطيع أن يكشف لنا أن اقتران البديع بالمعنى دون اللفظ عضو دعوى ؛ فعبد القاهر يدافع عن أن حسن البديع يأتي من جهة المعنى ، رداً على من ينسب إليه اللفظ ، وكلامه عن التجنيس في أوائل « الأسرار » هو من هذا القبيل [الأسرار ص ٤ - ١٩] ، فإذ أن ربط البديع باللفظ كان قديماً . والأرجح أن الرطب قد تجاوز تاريخاً . وأهلب الظن أن ابن رشيح أراد أن يقدم تحوفاً نقلياً ؛ أما المبدعون فكانوا يتجهون إلى ما أشار إليه نجم الدين بن الأثير من الاحتشاد للبديع . ولقد ذكر عبد القاهر أن بعض المتأخرين « يغفل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا خير أن يقع ما عناه (معناه) في عمياء » [الأسرار ص ٦] . وظل المصطلح عاماً على وجوه الاستطراف في الشعر ، مما يتصل باللفظ ومعناه (٢٨) ، وعلى هذا النحو استعمله عبد القاهر . لذا فإن الجزء الأول من « أسرار البلاغة » ، الذي يحضل بالتجنيس ، والتطيق ، والتشبيه ، والتمثيل ، والاستمارة ، يدخل في البديع ؛ أما الجزء المعمل الذي لا تخلو معانيه من أن تكون عقلية عضاً كالحكمة ، أو تخيلية ، فهو يحوم في أفق أوسع .

بهذا الضرب من الدلالة نفهم عبد القاهر ، وهو يذكر أن كل استمارة مجاز ، وليس كل مجاز استمارة ، فيذكر أن كلام اللين « وضعا للكتب في أقسام البديع يجري على أن الاستمارة نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد البلاغة » [الأسرار ص ٣٤٦] ، فاستعمل البديع بالمعنى الاصطلاحي . وأورد على صحة فكرته عن الاستمارة ، وتقيدها بالتشبيه ، كلاً ما يدرجها في البديع مع التجنيس ، والتطيق ، والتوضيح ، ورد المعجز من المصدر . ثم يورد كلاً ما يكره بن دريد ، في باب الاستمرات ، في الجمهرة ، يتوسع فيه في الاستمارة ، ولا يقيدها بالتشبيه . ثم يورد كلاً ما للأمدى يدهم ما أورد من القاضي أبي الحسن صاحب الوساطة من قبل . ويختم ما ينقله من الموازنة للأمدى بجملة « في كلام الأمدى » وتعتبه عليها ، ونصها : « ثم قال (أي الأمدى) : وهذه الأنواع هي التي وقع عليها اسم البديع ، وهي الاستمارة والطباق والتجنيس . فهذا (التعقيب) نص في موضع القوانين ؛ على أن الاستمارة من أقسام البديع ، ولن يكون التقل بديعاً (أو استمارة) حتى يكون من أجل التشبيه على البلاغة . . . » [الأسرار ص ٣٥٠] وظهور البديع في موضع تتوقع فيه كلمة « الاستمارة » ، إنما يرجع إلى اتصال الكلمتين بكلمة ثلاثة وردت في النص ، هي البلاغة ، وهي مسرب من مسلوب فكرة الاستغراب ، أو الاستطراف ، التي هي حد التعريف ، ما دام البديع وجوه الاستطراف في علاقة الكلمة بمنها ، كما أشرنا . ومهما يكن الأمر فإن الطابع الاصطلاحي لمادة (بدع) في للفتيش الأخير ، يدرج نفسه في سياق من نقول النقد ، شديد الظهور .

ج - ٢ - الإبداع المقنع :

من تمة القول في تحليل مادة (بدع) في خطاب عبد القاهر أن نورد تلك الكلمات التي يستطيع القاري الملتفت في الخطاب أن يرى

ويلعب التصور بأركانه : الكلام ، النفس ، العقل ، على عبد القاهر في الدلائل ، فهو يربط إلى ما نرتبه في نظم الحروف ، ونظم الكلام : « وذلك أن نظم الحروف هو ترتيبها في النطق ، وليس نظمها بمتنفس عن معنى ، وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك ؛ لأنك تنقص في نظمها آثار المعاني ، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس » ، فخلص من اللفظ بوصفه أصواتاً منطوقة ، واستبدل بلفظ الترتيب لفظ النظم ، وجاء الفعل « تنقش » يستعيد ذكرى كلمة « طريقة » ، ثم جاءت المعاني تحوم وأصلة بين الكلام والنفس ، بوصفها عمود البناء الذي رتكاه الكلام والنفس . وما هذا البناء إلا تصوره للإبداع . ويبدو أن عبد القاهر قد فطن إلى أنه أغفل العقل في عبارته ، فعاد في الصفحة نفسها يقول : « والقائلة من معرفة هذا الفرق : أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلائلها ، وتلاقت معانيها ، على الوجه الذي اقتضاه العقل » [الدلائل ص ٤٩ - ٥٠] ، وجاءت كلمة « اقتضاه » تفسر كلمة « قسبة » التي واجهتها في نص الأسرار ، وجاء العقل ليكمل ، في تصوره ، هرم الإبداع :



وهل يرفع هذا الهرم إلا بموازاة هرم السلطة في المجتمع كله ؟ !
وعلى عبد القاهر يستدل على أن الغرض من النظم « ترتيب المعاني في النفس ، ثم النطق بالألفاظ على حذوها » ، مؤكداً أن النظم « صنعة يستعان عليها بالفكرة لا بحالة » ، « فينبغي أن ينظر في الفكر ، بمبدأ تليّس ؟ أيا المعاني أم بالألفاظ ؟ » [الدلائل ص ٥١] ، مستخدماً الفعل الدقيق : « تليّس » لكي يخلص بنية تصوره للإبداع أفقياً بوصفها بنية داخل ، بعد أن حصنها رأسياً بوصفها بنية تدرج هابط . وعلى هذا النحو يفسى عبد القاهر .

يقول : « وأعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ، ليس هو الذي طلبه بالفكر ، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة ، من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني ، فلها لا حاجة تتبع المعاني في مواضعها ؛ فلذا يجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس ، ويجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق » [الدلائل ص ٥٧] . تروق هنا كلمة « الخاص » ، نستعيد معها لفظ « الاختصاص » في عبارة الأسرار ، مشيرة إلى الجسائب السطريف ، بمعنى الجديس أو المتشيز ، من الإبداع . والنساق « بسبب » ، « تتبع » ، « أولاً » ، تشير إلى التدرج في توالي آلية

القاهر : الأسرار والدلائل ، ظهرت في الأول ظهوراً متواضعاً ، وظهرت في الآخر على نحو أوضح ، وظهرت في الكتابين في مواضع ذات أهمية في بنائها ، فدل هذا الضرب من الظهور على أهميتها .

يقول عبد القاهر : « ... المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصصة » ؛ وهذا الحكم « أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل ... » [الأسرار ص ٣ - ٤] . ألح عبد القاهر على فكرة الترتيب ، واستخدم هذه الكلمة بمعنيين يظهرون متجاورين في قوله « مرتباً على المعاني المرتبة في النفس » ، فدل بالأسل على النتيجة ، ودل بالثانية على التنسيق ، فجعل ، على المعنى الأول ، الألفاظ نتائج للمعاني ، وجعل ، على المعنى الثاني ، تنسيق الكلام ، باللفاظ ومعانيه ، موازياً لترتيب آخر يقع في النفس ، ويؤدل إلى قضاء العقل . وهكذا يبدأ عبد القاهر بالكلام ، وينتهي إلى العقل . فلذا أردنا أن نستخلص تصوره لطاهرة الإبداع : كان علينا أن نبدأ من حيث انتهى ، ونتحرك في عكس اتجاهه ، من العقل ، إلى النفس ، إلى الألفاظ . وعبارة عبد القاهر تصف لنا هذه الآلية المعقدة وتغضى إلى رؤية للمعاني ، مركزها العقل . بيد أن العبارة ليست وصفاً محضاً . إنها لا تخلو من التقويم ، يلوح لنا إذ يقول « بيت شعر ، أو فصل خطاب » ، أنه يقصد بيت القصيد من الآيات الغراء التي تستحق أن يوصف الواحد منها بأنه بيت شعر ، كما يقصد الخطاب القوي التفاصيل الذي يسمى فصل خطاب . فلماذا تمت الآلية الموصوفة ، بلا خلل ، كان بيت الشعر ، وفصل الخطاب ، وإذا اختلت ، كان الشعر والخطاب الضعيفان . وعلامة تمامها أو نقصها فاعمة في هذا المفهوم الغامض الذي يسمى الترتيب . ويشترط عبد القاهر في الترتيب الذي يعمل الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، شرطين : الأول أن يكون « على طريقة معلومة » والآخر أن يكون « على صورة من التأليف مخصصة » . ويكشف الطباق بين معلومة ومخصصة الجدل القائم في هذا الترتيب ؛ فهو من جهة ينتهج طريقة في الترتيب متاحة لجميع الناس ، مستعملة في العرف اللغوي ؛ وهو من الجهة المضادة مخصص للتأليف ، ينأى عن الصور للشذولة المبجلة ، ويميز بصورته الخاصة . وليس صدفة ، أو عرض تنوع للكلمات ، أن تأتي كلمة « طريقة » مع « معلومة » ، وكلمة « التأليف » مع « مخصصة » ، وإنما هو نوع من مراعاة النظير . ذلك أن الحرف كالطريق ، والساير لا يمهّد لنفسه الطريق ، لكنه يمهّد الطريق مهددة يفضي فيها . أما الاختصاص في الترتيب فهو مفارقة للطريق ، تحقياً للتميز ، وبممارسة للاستطراف والاستشراق ، وما تؤدي إلى تناثر الأجزاء ، والتألف ، والتألف ، شرط في قبول هذا الشذوذ عن المهدود . وسواء تحقق الشرطان : للمعلومية والاختصاص ، أم لم يتحققا ، يظل الكلام بترتيبه دليلاً إلى ضرب آخر من الترتيب النفسي ، متفاحة قضاء العقل ، الذي حرص عبد القاهر ، في تصوره للإبداع ، على التقرب إليه ، والاستجابة لغضائه .

مستقلة عن للمجتمع (الكلام) . والمختار عندهما موقف وسط بين عجز الفرد الذي ألح عليه أهل السنة ، وفاعليته المستقلة التي أفاض فيها أهل الاعتزال ، وإغا تلافى القوي تلاحقاً غير تام ، وأقصى ما يبلغه هو الألفة ، التي هي شرط لتحقيق الإنجاز ، ذلك أن معنى الائتلاف الإفادة (٣١) كما ذكر عبد القاهر .

وفي الدلائل يقول عبد القاهر : « وعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يمتزجه الشك ، أن لا ننظم في الكلام ولا ترتيب ، حتى يعلق بعضها على بعض ، ويقي بعضها على بعضها ، وتجعل هذه يسبب من تلك . . . » [الدلائل ص ٥٥] . يسمى عبد القاهر إلى تأسيس يقين . وسيله إلى هذا الرجوع إلى النفس ، لا الوقوف عند تأمل الكلام ؛ وما ذلك إلا للمائلة بين خبرات النفس - أو ترتيب المعاني فيها - ونشاء الكلام . وتتعاون كلمات النظم ، والترتيب ، والتعليق ، والبناء ، على إيضاح سمات الكلام التي تماثل أنساق المعنى داخل النفس . وكلمة التعليق ذات ألق ؛ إذ تتراوح بين وضع الشيء على الشيء ، كما في البناء والترتيب ، من جهة ، وفكرة الزينة - ما دام من معاني الملاءمة والنفس من كل شيء - من الجهة المقابلة . وأغلب الظن أن كلمة « النظم » قد انتصرت على الكلمات الأخرى التي تزاحمها في الخطاب ، بلجها من قدرة - بما هي مادة لغوية - على الحركة عبر مستويات وتلفيز مختلفة . فإذا أردنا وصف نص أو تحليله أشارت الكلمة إلى ما يقوم عليه من ترتيب ، وترتيب ، ونشاء ، وتعليق ، وإتلاف ، لأجزائه . وإذا أردنا تفويحه فحركة بسيطة بين قطبي السلب والإيجاب ؛ حين نريد أن نتقصى قصيدة يكفى للحظ من شأنها أن يقال إنها محض نظم بلا شعر ؛ وحين نريد أن نعل من شأنها نستعيد مادة صورة العقد وقد انتظمت حباته في سلك واحد ، أو صورة الفارس وقصد انتظم خصميه برهسه ، فننت من القصيدة بالبراعة والندرة . وبالإضافة إلى أن الكلمة قد استعمرت من المعتزلة في حديثهم عن الإحجاز فلما نجدها عند الجاحظ (٣٢) ، وقد أخذ بها الباحثان من أهل السنة (٣٣) ، فامتلك طاعة تجوز بها ألق البلاغة إلى مينايزيفيا المتكلمين . وأتاحت هذه المرونة للنظم أن يتقلب بين أدق الشعر ، والنظم العالي الشريف الذي حقيقة : « أن تحدد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشند ارتباط ثاب منها بأول ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضمها في النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع يمينه ههنا في حال ما يضع يساره هناك » [الدلائل ص ٩٣] ، فكانت غاية النظم تحقيق الاتحاد ، والتداخل ، وشدة الارتباط . وجاءت كلمة « الباني » تقدم واحدة من استعارات الخطاب ، لتضم إلى النظم فكرة البناء ، من المعجم نفسه ، لإيضاح الفكرة وترسيخها . وما إن ذكر الكلام حق التفت إلى النفس ، مستعيداً هرم الإبداع ، ومستخدماً أحد الفاظ ما أسميته بأقمنة الإبداع ، وهو لفظ الوضع . ونستطيع أن نقع على خلاصة لسالة النظم في أبيات عبد القاهر التالية :

إني أقول مقالاً لست أخفيه

ولست أربح خصياً ، إن بدا ، فيه

الإبداع . أما « إذ » فلا تستعمل إلا في سياق ثقافة استقر عرفها على أن الألفاظ أربعة للمعاني ؛ وهو ما علفت الجملة على « إذ » . ومن هنا تكشف « إذ » ذلك الحوار التناسي بين خطاب عبد القاهر وتراث النقد والبلاغة الذي اندرج فيه ؛ وهذا ما يجعله نموذجاً لتقنة القديم ، مع أنه يقاطعه ، في الوقت نفسه ، من وجوه مجزئة الخاص . ويظهر فكرة الوعاء ههنا يذكر بفكرة الثوب التي ظهرت منذ قليل في الفصل « تلبس » والوعاء والثوب من استعارات الخطاب التقليدي القديم التي تبرج بجهد حقيقي مبدول لاستيعاب الآخر ، لكنه لا ينتهي ، في حركة الرمي ، وفي وضع الطبقة الوسطى ، إلى تواصل ، أو توحيد ، أو اندماج ؛ وأقصى ما يبلغه حلالة الوعاء بمحتواه ، والثوب بالجسم . يبقى خبر يكون « مثله » ألق يبرز بنية المائلة بين ما هو نفسى ، وما هو كلامي ، من الترتيب ، فما تخضع له الطبقة الوسطى وهو النفس ، تخضع له الطبقة الدنيا وهو الكلام . والمائلة ضرورة في هذا السياق لكى تتم ألية الإبداع . والمائلة تقتضى قدرًا من المخالفة يجعل النظم « ليس هو الذى طيلته بالفكر ، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة » ؛ فالأشياء في النهاية لا تتحدد . وهذا السلام يمكن مطاردته والقتناصه من نصوص كثيرة ، يميزه ما سنبهه من حشد جوهري . [انظر الدلائل ص ٥٤ ، ٥٦ ، ٣٦٠ ، ٣٧٣ ، ٤٠٥ ، ٤١٧ ، ٤١٨] .

ب - ٣ - مفهوم الترتيب :

قدتبنا أن فكرة الترتيب تلح على عبد القاهر ، وأنها ، لديه ، ذات معنيين : أحدهما يجعل الأشياء مسببة عن غيرها ، كما جعل الألفاظ نتائج للمعنى ؛ وثانيها إلى التنسيق في الكلام . وهذان المعنيان يؤسسان في خطاب عبد القاهر معجماً خاصاً بهذه الفكرة ، يضم إلى الترتيب ألفاظ التأليف ، والتعليق ، والنظم ، والترتيب ، والبناء . ولفظ التأليف يتلون بين التألف ، والاتلاف ، وشعور اجتماعي هو الألفة . وقد تقدم في نص الأسرار قوله « وحصلها على صورة من التأليف خصوصية » . وترد الفكرة في كتاب عبد القاهر النحوى : المختصر ، الذى وضعه شرحاً على كتاب الإيضاح لأبي على الفارسي . يقول أبو على : « الكلام يتألف من ثلاثة أشياء : اسم وفصل وحرف » . ويقول عبد القاهر شارحاً : « وإما سمي كلاماً ما كان جملة مفيدة ، نحو زيد منطلق ، وخرج عمرو . وقوله « يتألف » حقيقة بأن تقع الألفة بين الجزئين . إذا قال : « يتألف من ثلاثة أشياء » ولم يقل الكلام ثلاثة أشياء على ما جرت عادة كثير من المتقدمين ، لأجل أن ذلك (يقصد القول القديم الذى تركه أبو على) لا يخلو من غرضين : أحدهما أن يراد أن الكلام ما يجمع فيه هذه الثلاثة ، والثاني : أن يراد أن كل جزء من هذه الأجزاء يكون كلاماً » (٣٤) . وهما هو ذا عبد القاهر يرد الائتلاف إلى مفهوم لا يخلو من دلالة اجتماعية هو الألفة . ولأجل هذه الدلالة يجز الفارسي ومواطنه الجرجاني مفهوم اللغة القديم بغرضيه اللذين يدمج أولهما الجزء من الأجزاء ، والفرد من الأفراد ، بالقصور ، ويعلم القيمة على المجتمع (ما يجمع) ؛ ويحقق الثاني لكل جزء من الأجزاء فاعلية

ما من سبيل إلى إثبات معجزة

في النظم ، إلا بما أصبحت ألبه

فيها لنظم كلام أنت ناظمه

معنى سوى حكم إعراب تزجيه

[الدلائل ص ٩ - ١٠]

استحدثاً ، أو استغنياً ، أو إحصاءاً ، فقال شارحاً نفسه : « وذلك أننا لا نعلم شيئاً يتبعه النظم ينظمه غير أن ينظر في وجهه كل باب وفروقه . . » [السابق والقصحة] ، ففتح بذكر الوجوه والفروق باباً للإبداع ، يصل إلى ما أسماه الاختصاص في التأليف ، فأصبح من المصور فهم عبد القاهر إذ يقول : « هذا هو السبيل ، فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً ، ونخطؤه إن كان خطأ ، إلى « النظم » ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا ومعنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ، ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له . . » [الدلائل ص ٨٧ - ٨٢] .

ج - ٣ - معنى المعنى :

تأسس مفهوم النظم على مفهوم المعاني النحوية ؛ لها معنى للمعنى ؟ لم يضع عبد القاهر ترميزاً محدداً للمعنى ، كما فعل مع النظم ، وإنما هو من مسلمات الخطاب لبه ، شأنه شأن مفهوم الإبداع نفسه . لا مفر ، احتراماً لإرادة عبد القاهر ، من أن نحلل مادة (معنى) في خطابه ، في تقلبها عبر سياقاته المختلفة . حيث ، لا مفر من أن يميز بين معاني مختلفة للمعنى في استعماله هذه المادة . والأمور بسيطة من جهة المعنى النحوي ؛ فلقد بسطه عبد القاهر ، ومثل له أمثلة كثيرة ، بدأها بالتمثيل « للخير » ، وله فيه مثل الشهير عن انطلاق زيد ، يميز فيه وجوه الخبر في تعاقب « زيد منطلق » و « زيد ينطلق » ، و « ينطلق زيد » ، و « ينطلق زيد » ، و « زيد منطلق » ، و « زيد هو المنطلق » ، و « المنطلق زيد » ، و « زيد هو المنطلق » ، و « زيد هو منطلق » . ويحل عبد القاهر « للشروط والجزم » ، و « الحال » ، و « الحروف » ، و « السبيل والوصول » ، ويشير إلى التصريف ، والتذكير ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإضمام ، والإظهار [الدلائل ص ٨١ - ٨٢] . ذلك أن معاني النحو تمثل في الخبرة ، والفاعلية ، والفصلية ، والحالية ، والاستثناء ، بالإضافة إلى ما أشرنا ، وما إلى ذلك كله . ويبدو أن الابتداء بالخبر يرجع إلى تعظيم عبد القاهر له ؛ فهو يقول : « وجلة الأمر ، أن الخبر وجميع الكلام ، معاني ينشأ الإنسان في نفسه ، ويصورها في فكره ، ينتجها بها قلبه ، ويراجع فيها عقله ، وتوصف بأنها مقاميد وأغراض ، وأعظمها شأناً « الخبر » فهو الذي يتصور بالصور الكثيرة ، وتقع فيه الصناعات العجيبة ، وفيه يكون ، في الأمر الأعم ، الزايب التي ياتع التفاضل في القصاصة . . » [الدلائل ص ٢٨ ، والنص ذاته ص ٤٢ ، والفكرة ذاتها ص ٤٥] . فللمعاني النحوية واضحة ، وحركتها الإبداعية بين الذات والكلام مشار إليها في عبارة عبد القاهر إشارة واضحة .

أما عن المعنى للمعنى والمعنى السياقي فإن كلامه فيه يحتاج إلى نظر . يقول : « الكلام على ضربين : ضروب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصت أن تخبر عن « زيد » مثلاً بالخروج بل الحقيقة ، قلت : « خرج زيد » ، وبالاتفاق عن « عمرو » قلت : « عمرو منطلق » ، وعلى هذا القياس ، وضرب

يظهر من الآيات الطيبة الجدالية السجالية للخطاب عند عبد القاهر ، وثقته الثامة وهو يستخدم فعل النفي « لست » ، مع التوكيد « إن » ، والفصير في البيتين الثان والثالث ، إنجازاً لفصل الخطاب وانتصاره . كما تظهر صلة النظم بقضية إعجاز القرآن في حوار التكميلين . أما النظم نفسه فهو إزجاء أحكام الإعراب . فإذا واجهنا فكرة النظم قبل عبد القاهر نجد أنها لم تلتمح بفكرة الإعراب ، حتى زج بها عبد القاهر في عالم النحو . يقول عبد القاهر : « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلام بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض » [الدلائل ص ٤] . وكما فعل عبد القاهر بفكرة النظم ، فعل بفكرة التعليق ؛ فيستطرد قتلاً « والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف . وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ؛ وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : « تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بها » [الوضوح السابق] ، فطرق التعليق بأمانات علمية من العلاقات النحوية . ويشير قوله « طرق معلومة » إلى العرف اللغوي الذي يحدد أنماط التعليق . وصيغت العبارة صياغة تقرير باستعمال كلمة « معلوم » ، أو القصر كما في اجتماع النفي والاستثناء « ليس النظم سوى » ، وتقديم الخبر على المبتدأ « لتعليق طرق » ، واستخدام الجملة الاسمية التقريرية : « الكلام ثلاث » ، أو التقرير في « وهو لا يعدو » ، وكلهما مظهر مردود إلى طبيعة الخطاب الجدلية . ثم يقرر عبد القاهر أن هذه الطرق والوجوه في تعلق الكلام بعضها ببعض هي معاني النحو وأحكامه . وكذلك السبيل في كل شيء كان له مدخل في صحة تعلق الكلام بعضها ببعض ؛ لا ترى شيئاً من ذلك يعدو أن يكون حكماً من أحكام النحو ومعنى من معانيه . ثم إن نرى هذه كلها موجودة في كلام العرب ، ونرى العلم بها مشتركاً بينهم » [الدلائل ص ٨] ، فحل في ختام عبارته مشكلة صعبة المعروفة النحوية ، بأن جعل هذه المعرفة مشتركة مبنوذة للعرب مفسراً هذا ما أشار إليه من قبل من أن للترتيب والتعليق طرقاً معلومة ، قبل أن يكون له صور مخصصة من التأليف . وقبل هذه الإشارة في الاحتكام أوقع التعليق والنظم في وادي النحو ، ثم طفق يكرر ويقرر الفكرة ، ويبين عليها بناء العلم .

ومن هنا يقول عبد القاهر : « اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه « علم النحو » ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي تهتج فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها » [الدلائل ص ٨١] ويبدو أن عبد القاهر قد أحس بأن عبارته لا تحقق معنى النظم بوصفه

ليكون الوضع وضماً للمعاني النحوية في اللغة ؛ وعبد القاهر يميز بغيراً حسناً بين اللغة والكلام . غير أن صعوبة التأويل لا تعفي عبد القاهر من معاملة النكرة .

ودون حاجة إلى هذا الضرب من التأويل نستطيع أن نقول إن مستوى المعنى يتأرجح مضطرباً بين فكرة الوضع ، وفكرة المعاني النحوية . والأرجح ، في ضوء أمثلة عبد القاهر ، وفقراته الأخرى عن معاني الكلام المفردة ، أن مستوى المعنى عنده مستوى نحوي ، أما مستوى معنى المعنى فهو مستوى عقل يصعب حصره في أفق النحو وحده .

وكتاب الأسرار يحاول أن يحقق هذا التمايز ؛ ففي قسمه الأول يتناول الجرجاني وجوه البديع ، وأولها التجنيس ؛ إذ كان « مذكوراً في أقسام البديع » [الأسرار ص ٥] . والوجه في التجنيس تلخيصه هذه العبارة : « أما التجنيس فإنك لا تستحسن قياس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً واحداً ، ولم تكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً . . . » [الأسرار ص ٤] . وفكرة الجامع ، مثل فكرة وجه الشيء في التشبيه الذي أملت الخطأ من عبد القاهر ، وهو معالجة تشبيه القرآن لحملة التوراة بالخمار يجعل أسفراً ، حيث تتوالى أجزاء التشبيه « حتى يكون القياس قياس أشياء يبالغ في مزاجها حتى تتحد » [الأسرار ص ٨١] ، فكشفت دور القياس المنطقي - الذي لا يخلو من خلاف واضح عن القياس الأسرطي في جمل غير أدبية - في منهج البحث في الأسرار (٣٥) . ثم إن هذا كله من مظاهر تقرب عبد القاهر إلى العقل ، والتسامح موقعاً واحداً منه ، فكان المعنى في الأسرار عقلياً لا نحويّاً . وفي ضوء هذا المسمى يقول عبد القاهر مرفعاً بهدف كتاب الأسرار : « واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته ، والأساس الذي وضعت ، أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني ، كيف تتفق وتختلف ، ومن أين تجتمع وتنفرد ، وأفضل أجناسها وأنواعها ، وأتبع خاصها ومشاعها ، وأبين أحوالها في كرم منصفها من العقل ، وتمكينا في نصابه ، وقرب وجهها منه ، أو بعدها حين تنسب عنه . . . » [الأسرار ص ١٩] . وعلمة العقل في هذا الموضوع واضحة . أما الجنس ، والنوع ، والخاص ، والعلم ، فتشعب وتنطق المنهج . وتستعيد كلمة « مجتمع » فكرة الجامع التي اتحدت عالم التجنيس من قبل . وبشروط هذا المنطق يتحدد المعنى البديهي بوصفه معنى عقلياً ينشأ عن تركيب المعاني ؛ وهو تركيب يتوازي مع تركيب النحوي ، ويحقق في منطق العقل ما يحققه الدلائل في منطق اللغة . وفكرة المعنى النحوي هي نقطة التقاء ما هو عقلي بما هو لغوي . وينطلق الفكرة تفرّص عبد القاهر إلى ما يسميه سوسير باعتبارية العلامة (٣٦) ؛ « لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يتمثل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وعلاجه » [الأسرار ص ٣٢٥] ، فتشعب أصوات اللغة بقوانينها ومورفيمات عن ساحة البلاغة ، وتبدور اللغة والبلاغة جميعاً في مدارات المعنى . ومن هنا كان (اللفظ) في معجم الخطأ عند عبد القاهر - كما نلاحظه من قبل - يعني الملفوظ بوصفه أصواتاً يكرس كتابه في تنقيتها عن سلطة البلاغة . وما إلى تهبت الدلالة

آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومصدر هذا الأمر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » [الدلائل ص ٢٦٦] . ثم يعود عبد القاهر فيضج مصطلحاً وتصريفاً لكل ضرب منها قائلاً : « وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول : « والمعنى » ، و « معنى المعنى » ، تعني بالمعنى المقوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، ويعني المعنى أن تغفل من اللفظ معنى ، ثم بغض بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذي فسرت لك » [الدلائل ص ٢٦٣] .

وبالمقارنة بين العبارتين نجد قد تحول عن قوله « موضوعه في اللغة » إلى قوله « ظاهر اللفظ » . وفي موضع آخر [الدلائل ص ٤٤٤ - ٤٤٦] يستعيد عبد القاهر ثنائية المعنى ومعنى المعنى ، فيلجأ إلى ثنائية التفسير والمفسر ، وعنده أن اللفظ المفسر مثل « الشرح » - له الفضل والمزية على تفسيره ، وهو « الطويل » ، لأن الدلالة في المفسر دلالة معنى على معنى ، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى فنحسب . هذا التحول من الموضوع إلى الظاهر إلى التفسير ، إنما يكشف عن ضعف صلة عبد القاهر بالدلالة المجمية ، في حماسه للمعارف النحوية الخفية . ولعبد عبد القاهر إلى قول دقيق هو : « وما ينبغي أن يعلمه الإنسان ويحمله على ذكر ، أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلام أفراداً وبجردة من معاني النحو » . ثم يضيف ، في الصفحة نفسها ، لطيفة مرفعة الدقة ، هي : « واعلم أن كنت أقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلام المفردة أصلاً ، ولكن أقول إنه لا يتعلق بها بجمرة من معاني النحو ، ومنطقاً بها على وجه لا يتأتى معه تفسير معاني النحو وتوحيدها فيه . . » [الدلائل ص ٤٦٠] ؛ فانت حين تفكر في كلمة تحوّلها إلى خبر عنه ، أي تدخلها في نسق نحوي ، لكن يمكن التفكير .

هذا كلام دقيق صائب ، لكنه لا يقدر نشاط الدلالة المجمية بوصفها طاقة من الدلالات تسقط رأساً على النسق النحوي لتشارك في بنائه بعلامتها الألفية مع مجازاتها . كما يعمل الصيغة الصرفية ودورها الذي أشار إليه إبراهيم من المديبر في الرسالة العمداء ، متمثلاً بأنما فاعل وأنا أفعل ، وباستطاعت ، وفعلت (٣٧) .

وعلى الرغم من دقة عبد القاهر في تصور نشاط النحوي التفكير فإنه يقول : « ثم إن ههنا معنى شريفاً . . . » وهو أن العقل إذا نظر عليم يعلم ضرورة أنه لا سبيل له إلى أن يكثر معاني اللفظ أو يقلها ؛ لأن المعاني المودعة في الألفاظ لا تتغير على الجملة على أراذه واضع اللغة » [الدلائل ص ٤٤٤] ، فجمد عند نظرية الوضع التي تضر بحيوية اللغة والإبداع .

ولذا عدنا إلى فرق بين عبد القاهر السابقتين عن المعنى ومعنى المعنى ، نجد قد ذكر اللفظ مثل جملة الإخبار عن زيد بالخروج ؛ فكأنه يقصد باللفظ عمل الملفوظ ، لا الكلمة المفردة - وتستطيع بشيء من الجهد أن تتناول الفقرة الأخيرة ، على أساس هذا التصور ، فنحروها من نظرية الوضع ، التي تحول اللغة إلى كلمات موضوعية يزاها أشياء ،

ذلك « [الأسرار ص ٢٥٧] . فهذا التحليل ، على ما فيه من مبالغة في وصف الممدوح بالسخاء واعتياده قتل الأعداء ، إنما يحقق غرض الإبداع بمخالفة العادات والطباع ، في سبيل الاستغراب . والتخييل مساوق للتعليل : « وجلة الحديث الذي أريد به التخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يجزع فيه نفسه ويربها ما لا ترى . أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عديداً صحيحاً ، ويدعي دعوى لها شبح في العقل » [الأسرار ص ٢٣٩] ، إلا أن التخييل لا يتعلق بالعلمة ، وإنما بالدعوى والنتيجة . ومن غرائب التخييل بيتا المعبس بن الأحنف :

هي الشمس مسكنها في السها فخر القسود هزاء جيلها
فلن تستطيع إليها الصمود ولن تستطيع إليك الزولا

« صورة هذا الكلام وَصْفٌ والقالب الذي فيه أفرغ يقتضى أن التشبيه لم يجر في خلده ، وأنه معه كما يقال « لست منه وليس مني » ، وأن الأمر في ذلك قد بلغ مبلغاً لا حاجة معه إلى إقامة دليل وتصحيح دعوى ، بل هو الصحة والصدق بحيث تصحح به دعوى ثابتة » [الأسرار ص ٢٦٧] .

وتفى عبد القاهر للتشبيه مثل نفيه للاستعارة خارج حدود التخييل ، لأنه يحن إلى المعنى ههنا قد تحرك من الحقيقة ، عبر المجاز ، إلى إيجاد حقيقة أخرى ، يقضي بها العقل ، ويقدمها لتقديم الحقيقة ، لا لتقديم المجاز ، أو الخرافة ، وهذا ما يصدر عن رؤية للعالم تحاول أن تنظم العالم على مقتضى نظام الذات دون أن تحسبه عن طبيعته^(٣٠) . ومن هنا يتعامل عبد القاهر مع اللسان مثلاً بلا حظ الكيميائي تركيبات المواد ، أو مثلاً بلا حظ التجريبي مبادئه فيلاحظها في اتفاقها واختلافها ، واجتماعها وانفراقها ، واجتماعها وانزواها ، وعلمها وخاصها ، ثم يرتبها على مقتضى العقل ، كما أشار في بدايات كتاب الأسرار [ص ١٩] . إنه يحاول أن يعيد ترتيب عالم اللسان على مقتضى الذات . ولأن عالم اللسان يستوعب الحياة الاجتماعية ، بدأ سدياً غاضباً من سواد معظم من معاني الكلمات المفردات ، ثم تولد عنها طبقة من المعاني الشعرية ، ثم ارتفع عليها طبقة أشد خصوصية من المعاني العقلية ، وظل العقل ، على قمة النفس ، رمزاً غامضاً ، يشع في الخطاب ظلالاً من الوقاء ، وربما من الاستبداد أو الهيمنة .

٥ - ٣ = النفس والعقل :

الدخل النفسي لقراءة عبد القاهر بالجراس مطروح مولوج . وقد اتخذ الباحثون في هذا الشأن مواقف متضاربة ، فيذهب أحدهم - في ضرب من التعميم - إلى أن عبد القاهر قد سبق علماء النفس للمحدثين ، ولم يترك لهم مجالاً لزيادة عليه^(٣١) . وعلى الطرف المقابل يذهب أحد الباحثين إلى أن عبد القاهر حاول أن يشرح الدلالات

الوضعية حتى نبيل للمدار الأول الذي يصح أن يسميه المعاني الشعرية ، ويصح أن يسميه المعاني الساقية ، ويصح أن يسميه المعاني المنطقية . « فإذا قلت رأيت أسداً ، صلح هذا الكلام لأن تريد به أنك رأيت واحداً من جنس السبع المعلوم ، وجاز أن تريد أنك رأيت شجاعاً بأسلاً شديد الجفلة ، وإنما يفضل لك أحد الفرضين من الآخر شلحد الحال وما يتصل به من الكلام من قبل وبعد » [الأسرار ص ٢٠٩] . فإذا نظرت إلى شلحد الحال كنت تنظر في منطق المعنى ، وإذا نظرت فيها يتصل به الأسد من الكلام حولك كنت تبحث عن المعنى النحوي . وأنت في الحالين تسمان قلقاً نبيلاً في قلبك وجوه مدار واحد من مدارات المعنى . ويمكن أن نقارن بين تعليق عبد القاهر على قولهم « رأيت أسداً » في موضعين من الدلائل : الأول [ص ٧١] يقول فيه « فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به » ، وذلك شأن المعنى النحوي ، والآخر [ص ٤٢٢] يقول فيه : « . . . إنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى ، وأنه لا يشترك في اسم « الأسد » ، إلا من بعد أن يدخل في جنس الأسد » ، وذلك شأن الأخذ بمبادئ المعنى وحقيقته . لكن عبد القاهر لم يتناقض ههنا ، إنما الاستعارة تتبدى تحويلاً تارة ، وتتبدى منطقياً أخرى . والتحو منطق في آخر الأمر . ومعنى المعنى يمتحن في أفق المنطق ، بعد أن يصمد المعنى على اكتاف الدلالة الوضعية ، ثم الدلالة الشعرية .

ما إن تبلغ القسم العقل من كتاب الأسرار [ص ٢٢٨] ، وأوله « فصل في الأخذ والسرعة وما في ذلك من التحليل وضروب الحقيقة والتخييل » ، حتى نجد أنفسنا أمام نوع آخر من المعنى ، يستطله نزعة جدلية ، تريخ إلى ضروب من تقديم الحقيقة المدعاة تقررها في ذهن المخاطب . « ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جملة أصلاً وعلة كما ادعاه فيها يبرم أو يقتض من قضية ، وأن يأتي على ماصيره قاعدة وأساساً بيئية عقلية ، بل تسلم مقفلة التي اعتمدها بيته ، كتسليمنا أن عائب الشيب لم يكرهه إلا لونه ، وتنامينا سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب » [الأسرار ص ٢٣٥] - فالشاعر - عند عبد القاهر - يجرى حواراً منطقياً ، أو جدلاً ، مع القاري ، والتسليم المسبق بقدمايات الشاعر انتصار للشاعر في هذا الجدل . والمعنى ، في هذا الضرب من الخطاب ، يصير قضية عقلية ، أو مسلمة منطقية . وعن هذا النوع من المعنى ينبثق التحليل والتخييل . وعبد القاهر شغوف بقدرته الشاعر على خلق عالم غريب مدبته لا مديحه ، فيصل بنا إلى منعة الاستطراف ، أو ما يسميه بيزة الأرمية .

« ومن وجوه حسن التحليل صند : « وهو أن يكون للمعنى من المعاني والقلم من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع ، ثم يهيئ الشاعر فيمتحن أن يكون لتلك المعروفة ويضع له علة أخرى . مثاله قول المتنبي :

ما به قتل أعداياه ولكن ينطى إغلاف ما ترجو الذلابة

« الذي يتعارفه الناس أن الرجل إذا قتل أعداياه فلازناه هلاكهم ، وأن يدفع مضارهم عن نفسه ، وليسلم ملكه ويصقون منازعتهم » وقد ادعى المتنبي - كما ترى - أن العلة في قتل هذا الممدوح لأعدائه غير

القوى نحو تجريد المعطيات من المادة . وتوسع القوى الإنسانية إلى قوى النفس الناطقة التي تناظر قوى النفس الحيوانية ، وقواها النظرية التي تندرج في مراتب هرمية للمعلل النظرية ، من العقل الحيواني ، إلى العقل بالملكة ، إلى العقل بالفعل ، إلى العقل للسفاد .

ويشير مصطلح سيكولوجية الملكات ، على نحو خاص ، إلى مدرسة ألمانية أسسها جال Gall . ولقد نشأ مبدأ الملكات العقلية خلافاً لنظرية الترابط ، مقسماً العقل إلى أقسام ، مثل الذكاء ، والصواب ، والإرادة . وأقصى المبدأ إلى علم قراءة الجساميم Phenology عند جال ، حيث يتم الربط بين القدرات ومناطق غنية عدة definite carnial areas ، تأكيداً للعلاقة بين الخصائص الفيزيائية والعوامل الشخصية ، فيها يشبه القراسة الشمية ؛ وهذا ما بلوره جال فيها يعرف بالفرائط الفيزيولوجية^(٤٧) .

ولا تنسب إلى عبد القاهر خرواط جال ونمازته ، ولا نخلط عبد القاهر بعبارات الفلاسفة الخلف . ذلك لأن عبد القاهر متكلم ، وأشعرى ، يجب أن ينف على معية من الخطاب الفلسفي ، على الرغم من أن خطابه الخاص يوظف مفاهيم فلسفية كثيرة ، مثل مفهوم القوى أو الملكات . ولا شك أن علاقة العقل بالنفس في تصور عبد القاهر للإبداع ، تدور في مدار علاقة العقل بقوى النفس الناطقة في التقسيم الفلسفي السابق للقوى .

ولا يحتاج عبد القاهر إلى أن يستعمل كلمة ملكة مباشرة ؛ لأن الملكة : هي صفة راسخة في النفس^(٤٨) ، ورسوخها يجعل أن يكون في أصل الطبع والفرصة والجليلة والمادة ، أو أن يكون على الصنعة ، على ضرب من التعلم والاكتساب . وعبد القاهر يمثل مجمعه هذه الكلمات . ويشير قولنا : « في أصل » إلى الأساس التولوجي للفكرة ؛ ففي أصل الطبع أنه مخلوق لله . لكن خطاب عبد القاهر لا يلمح على هذا الأصل ، ويورد الكلمات كأنها مفطورة الصلة به ؛ فهو من مسلماته .

يقول عبد القاهر : « فإن أردت الصديق ، فإنك لا ترى في الدنيا شأناً أصعب من شأن الناس مع « اللفظ » ، ولا فساد رأى مسازج القوس وخامرها واستحكم فيها وصار كاحدى طباعها ، من رأيهم في « اللفظ » . فقد بلغ من ملكته فهم وقوته عليهم ، أن تركهم ركائهم إذا نزلوا فيه أنحلوا من أنفسهم ، وخبوا من مقولهم . . . [الدلائل ص ٥٨] . وعناصر فكرة الملكة ، ولفظها ، ظاهرة ظهوراً ساطعاً ، في عبارة عبد القاهر . ويظهر الرسوخ واضحاً في الفعل « استحكم » . وتشير الطابع في سياقها التشبيهي إلى ما هو فطري ليس مكتسباً . ويظهر في العبارة أن كلمة « قوة » تستطيع أن تحمل على كلمة « ملكة » ، كما حدث في خطاب عبد القاهر فعلاً . ولا تتمم في الخطاب بدائل أخرى مثل « الآلة » ، في إشارته : « لا تفهم هذا الشأن من يُؤت الآلة التي بها يفهم » [الدلائل ص ٥٩] . ومثل الأداة في إشارته : « وتمت أداته » [الدلائل ص ٥٥] . فإذا استعزنا بعبارة عبد القاهر جاز لنا أن نقول إنه من المركوز في الطبع ، والراسخ في غرائز العقل [الدلائل ص ٤٤] ، أن المبدع لمهبط الطبع حاد الفريجة [الدلائل

النفسية ، لا أشكال التعبير ، ولكنه ، في الحقيقة ، لم يجاوز الظواهر الثانوية ، فلم يجاوز عاولة مرحلة تأكيد الدور التي تلعب النفس في تشكيل الميزة^(٤٩) . وبين هذين الطرفين تفاوتت الرؤى . يذهب باحث ثالث إلى أن فكرة اللفظ الذي يتحمل بمجته عند عبد القاهر توافق مايراه علم النفس القوي ، وهي معلومة عند شارل باينز^(٥٠) ويذهب رابع إلى أن آراء عبد القاهر كلها تقرر آراء الجشطالت وتدور إلى ما يسمى بالمحددون والفحص البساطي ، introspection^(٥١) . ويلاحظ خامس ، مع ابن طيابطا ، وابن قتيبة ، وابن رشي ، في دراسات سيكولوجية التلوق^(٥٢) . ويرى باحث آخر إلى أنه تنبه إلى ما تنبه إليه بعدة مئات السنين باحثون أمثال والاس ، ومندريك ، وجيلفورد ، من أن الإبداع - وإن لم يستعمل الجرجان المصطلح نفسه - هو النشاط الفسي الذي به يتم التوصل إلى الإنتاج الأفضل ، من خلال مراحل ربما شابهت مراحل والاس ومن ذهبوا مذهبه - الفكر والروية والقياس والاستنباط - كما تنبه إلى ضرورة أن تستمر الفكرة - وهذا ما يسمى مواصلة الاتجاه^(٥٣) .

وبعض النظر عن مدى صحة هذه الملحوظات الجزئية ، فإن عبد القاهر لم يستند على معطيات شبيهة بمعطيات الملمين المعاصرين : علم نفس اللغة ، وعلم اللغة النفسي . لم يستند على معطيات علم نفس اللغة في صورته التحليلية كما هي عند فرويد في دراسته للهفوات في محاضراته التمهيدية للتحليل النفسي ، أو في صورته التكوينية عند جان بايجيه في دراسته المطورة لنشأة اللغة وتطورها مع أطوار الطفولة ، أو في صورته السلوكية عند سكينز ، أو هزل ، أو ثورنديك . ولم تستند على معطيات علم اللغة النفسي ، أو لفتل اللسانيات النفسية Psycholinguistics ، كما هي عند شانون ، أو أوزجسد ، أو بلومفيلد ، أو توشومسكي ، أو البنايين ، أو السيبولوجيين ، وبجمل الغالبين نظرية تحليل الخطاب من الإعلاميين . لكنها استندت إلى نظرية قريبة من تناول عبد القاهر ، هي علم نفس الملكات .

ويشار بمصطلح سيكولوجية الملكات Faculty Psychology^(٥٤) إلى تفسير الظواهر العقلية بإرجاعها إلى نشاط قدرات معينة ، مثل الذاكرة والخيال والإرادة والانتباه . والعقل ، في إطارها ، مجموعة من القوى والملكات . والملكة قدرة فطرية للمعلل لها استقلالها ، مع تأثيرها بالملكات الأخرى وتأثيرها فيها . وينطبق هذا التصور على الحركة الفلسفية المدرسية في العصور الوسطى ، بخاصة عند أرسططين ، وتوماس الأكويني .

ولى الفلسفة الإسلامية - وعبد القاهر بوصفه متكلماً ليس منبت الصلة عنها - تقسيم معروف متداول للنفس^(٥٥) ، تنقسم فيه النفس إلى قوى : نباتية ، وحويانية ، وإنسانية . وتنحل القوى النباتية إلى قوة غاذية ، وقوة منمية ، وقوة مولدة . وتنقسم الحيوانية إلى : قوى محركة ، وقوى مدركة . أما المحركة فتقوتان : فاعلة ، وتزويجية ؛ والأخرى قوتان : شهوانية ، وغضبية . وتنقسم القوى المدركة إلى : قوى مدركة من خارج ، وهي الحواس الخمس ؛ وقوى مدركة من باطن ، وهي : الحس المشترك ، فالخيال أو المصورة ، فالتخيلة أو المفكرة ، فالروية ، فالحافظة أو الذاكرة ، تندرج بحسب تصاعد

نفسها ، في وصف الاستعارة المفيدة ، قائلاً : « إن شئت أترك المعاني اللطيفة التي هي من عيبها العقول كأنها قد جسمت حتى وأنها الميرون ، وإن شئت لطف الأوصاف الجسمانية حتى تمدد روحانية لا تنالها إلا الظنون » . وفكرة الطيف التي نكتف بها المعاني العقلية ، والأوصاف الجسمانية ، جميعاً ، تحقق فكرة البراعة السبائية ، وتكتشف عن علو الملكة وقوتها ، وتنبئ ما نتجزة عبارة عمالة لعبيد الفاهر ، تدور حول الأسرار التي أثارها الصنعة ، وغاصت عليها فكرة الأفراد من ذوى البراعة في الشعر [الأسرار ص ٧٠] . فإذا أضفنا الصنعة إلى الطبع تكامل الإبداع ، كما يكامل العقل بالملكة ، مع العقل المسفد في قوى النفس الإنسانية .

ومن المفيد أن نأمل عبد القاهر وهو يقول : « وقد يقصد الشاعر على عادة التخيل أن يرمي من الشيء ، هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقالها واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها » [الأسرار ص ١٩٤] . ومن المفيد ، كذلك ، أن نستحضر ونحن نقرأ كلتي التخيل ، ويومهم ، قوتين من قوى النفس الناطقة ، وهما التخيلة أو المفكرة ، والوهية . ولنتذكر أن هاتين القوتين من القوى الخمس المركبتين باطن . والإنشائية إلى الإدراك ، ههنا ، تفسر لنا إلهام عبد القاهر على عمل الخواص في الشعر ، لا سيما حاسة البصر ، على ما يظهر من نقول سابقة . وما تعلمه القوي المدركة من باطن أن تتلقى ما ينطبع على الخواص الخمس ، المدركة من خارج ، وتجهتد في تجريره من اللادية . وما يفعله عبد القاهر في خطابه هو أن يتلقى البديع ، ويصنعت اللقط ، ويجهتد في تجريره من اللادية الحسية ، ويضعه في عالم المعنى ، عالم المجردات . ولنتذكر المنجس القريب ، الذي اقتبسناه من حديث عبد القاهر عن الاستعارة المفيدة : فيه يجعل عبد القاهر الإبداع ، حين يبالغ الجسماني ، إلهاماً يعود به الجسماني إلى روحاني ، أي يحول عبد القاهر ما هو حسي إلى ما هو معنوي مجرد . وتبدل الروح ، في هذا السياق ، نوعاً من العقل المتعالي . ولقد اختار عبد القاهر أن يكرس مصطلح التشبيه لما « كان الشيء فيه مأخوذاً من المحسوس والغرائز والبطباع وما يجري مجراها من الأوصاف المعروفة » ، ويكرس مصطلح التخيل لما كان الشيء فيه عقلانياً ، [الأسرار ص ٢٠٨] . نكرساً لهذا الصنيع المتعال في سلم القيم البلاغية من الحقيقة الحسية ، إلى التخيلة ، والوهية ، حيث الجردات ، وحيث تظهر قدرة الذات على إعادة تنظيم العالم على نسقها ، وحيث يزول وجه الشيء بين القول والأشياء ، وحيث ينسجم للذات الشاعرة بمقلعاتها المختارة ، وحيث تذهب في تعليل أحكامها لمعناها المثق ، أو المبتدع ، فيصبح منطق العالم منطق الذات ، ويصبح منطق الذات منطق العالم ، ويتحقق في الشعر توسعاً وهي لا يعرفه واقع الحياة .

ويضع « القلب » لهذا النسق السيكلوجي العقل ، فيختف عما نسميه بالشعور ، ويصطبغ بصبغة العقل . وعبد القاهر يرفض التفسير الشائع لقوله تعالى : [إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب] (سورة ق ٣٧) . بلذهب التفسير الشائع إلى أن القلب ههنا هو العقل ، كأنه اسم من أسمائه . وعبد القاهر يرى أن في الآية تشبيلاً

ص ٤٥١] ، وأن المبدع ... من يرجع من طبعه إلى ألية يقوى معها على الغماض ، ويصل بها إلى الخفى ... [الدلائل ص ٤٥٥] . فالإبداع قوة (يقوى) من قوى (الطبع) ، تحقق الوصول إلى المستغرب (المسطر) (الغمض - الخفى) .

ولما كان الكلام يدل ، بمفهومه للمائلة ، على نشاط النفس والطبع ، فإن كلمة الطبع تنقل بسهولة من عالم الملكة إلى عالم الكلام ، فيوصف الكلام بأنه « ... جيد السبك صحيح الطبع » [الدلائل ص ٤٥٦] ، فما يقع في اللفظ ، المراد به دلالة على أنساق النفس ، ما دام الإبداع موازاةً ، وعائلةً ، بين مضمونات النفس ، وتنظيمات الكلام . ومن قبيل انتقال المفهوم من عالم الملكة إلى عالم الكلام إشارة عبد القاهر إلى طبع الشعر [الأسرار ص ٣٧] ، الذي يعود فيقده بإشارته إلى وحى طبع الشعر ، وهو يسوق الكلام عن التخيل والاستعارة القائمين على تناسي التشبيه ، إذ يقول : « وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحى طبع الشعر ، وخصي حركته التي هي كالخمس ، وكمسرى النفس في النفس ... » [الأسرار ص ٢٦٦] . والخفا في عبارة عبد القاهر يكشف المراد بالوحى بوصفه براعة عقلية ، وقوة في الطبع ، تظهر في الشعر ، كما يجدها الشاعر في نفسه . والغالب على عبد القاهر استعمال الطبع مشبهاً إلى الملكة النفسية ، لا إلى الكلام . [راجع الأسرار ص ٩٣ ، ١٠٠ ، ١١٠ ، ١١٣ ، ١١٨ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٤٣ ، ومواضع أخرى كثيرة] .

ويتصل بهذا الاستعمال ما يرويه عبد القاهر عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت ، « وذلك أنه رجع إلى أبيه حسان وهو صبي يبكي ويقول : لسيدي طائر ، فقال حسان : صفه يا بني ، فقال : كأنه ملتف في برقي حبرة . وكان لسمه زنبور . فقال حسان : قال ابني الشعر ورب الكعبة . أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستلزم به على مقدار قوة الطبع ، ويجعل حياراً في الفرق بين الذهن للمستعد للشعر وغير المستعد له ... » [الأسرار ص ١٦٧] . وصارفة عبد القاهر شديدة الوضوح في دلالاتها على المائلة بين الكلام وقوى النفس .

وعيل استعمال عبد القاهر لفهوم الاستعداد إلى الجانب الآخر من الملكة الذي يقوم على التعلم ، والدرية ، والمران . وكان عبد القاهر يجمع أطرافه جميعاً في كلمة الصنعة . ومن حيرات أبي بكر عن الصنعة قوله : « وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون في حد البلاغة ، ومهما يستحق وصف البراعة ، وجدتها تقصر إلى أن تعبرها (يقصد الاستعداد) حلاها ، وتقصر عن أن تتأخرها مدها » [الأسرار ص ٣٣] . ولما كان عبد القاهر ، في موضع هذه العبارة من خطابه ، يتحدث عن الاستعارة المفيدة ، ولما كانت الاستعارة عندهم من وجوه البديع ، فإن المراد بأقسام الصنعة يتجه إلى القول إلى وجوه البديع ، فتتقدم كلمة الصنعة بمفهوم الإبداع . وحين يجعل عبد القاهر الصنعة حداً للبلاغة ، ينشأ عن موقعها الأصل من تصوره للإبداع بوصفه إيسنة عن محتوى النفس . وحين يعلق ببراعة المتكلم على استيفاء الصنعة فإنه يمس بمقاييس الصنعة عنده ، وحقيقة الإبداع ، بوصفه استطرافاً ، واستغراباً . ومن هنا يستطرد عبد القاهر ، في الصفحة

المذكورة من باطن) . والاستعانة ، من حيث هي آلية لقائمة معوقات الإبداع من غير حصر ونقطة وما إلى ذلك ، تفسر موقف عبد القاهر من السرقات ، وتفسر القبول الذي وضعه ، في الانساق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة ، [الأسرار ص ٢٩٣ - ٣٠٢] .

ولامره أن « الجمل » ، وهي ، كلما ظهرت في خطاب عبد القاهر ، كانت تعني الكلمات أكثر مما تعني للمعنى التام للمقيد كما هي عند النحلة ، تغري بأن ترى في تصور عبد القاهر لآلية الإبداع نوعاً من الجشطاطية ، حيث يتميز الكل (الجملة) من مجموع الأجزاء . بيد أن الاستجابة لهذا الإغراء ، على ما فيها من جدل ينبع من احتفان ثقافة الغرب ثقافة مركزية تنشر نجاحها في كثير من الأحيان بالدونية ، فتشتاين الفرحة تبين على وجه من الوجوه نرى معها أننا سبقنا الغرب إلى شيء من العلم ، ثم يتعكس هذا كله على قراءتنا لثرائ ، ونسقط عليه إسقاطاً ، يجب ألا نجعلنا هذه الاستجابة للإغراء ننسى أن جشطاطات عبد القاهر هي المعاني النحوية على نحو خاص ، وأن هذه المعاني هي قصود الوحي ، على ما يظهر في قوله التقريبي : « وجهة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة » . [الدلائل ص ٣٦٤] . وقد مر بنا من قبل أن الفكر لا يستطيع أن يعمل ، أو أن تتم آليته ، تجاه موضوع ما ، حتى يحوله إلى غير عنه ، أي يقتضيه معنى من معاني النحو . عند هذه النقطة نفرض مرة أخرى مفهوم الترتيب أو النظم ، فيكتمل لنا تحليل مفهوم الإبداع في خطاب عبد القاهر ، بعد أن ظهرت جلوه في سيكولوجية الملكات ، لا يتطابق فيها مع غط القوى لدى الفلاسفة تطبيقاً تاماً ، لكنه في الوقت نفسه لا يتحرك بمزمل عنه . وربما كان فهم عبد القاهر في سياق الثقافة التي هو فاعل فيها ، أكثر حفاً من الصحة ، من إسقاط تصوراتنا المعاصرة عليه ، وفرحنا بأن نجعل عبد القاهر ينطق بأصواتنا . ولكن خطاب عبد القاهر ، إذ يضرب ظاهرياً في فوضى ، يخفي وراءها نظماً متماسكة في التفكير ، لا سبيل للوصول إليها ما لم نكرس جميع أدواتنا العلمية . ونضاد خيراً بالمستقبل ، فلعل عبد القاهر سوف يكون ، بتطوير أدوات العلمية في القراءة ، أكثر وضوحاً عما هو الآن .

٤ - اللغة والتصور :

ربما يكون قد ظهر في أعطاف تحليلاتنا المتقدمة أننا لا نستطيع أن تفصل إجراءات التحليل المتعددين في قراءتنا الحالية أحداهما عن الآخر ، فلقد لجأنا إلى تحليل مادة (بدع) ونحن مشغولون بتحليل تصور خطاب عبد القاهر للإبداع ، أكثر من مرة . ويجدر بنا أن نقول إن تصور عبد القاهر للإبداع لا يتضح ما لم نضد دلالات مادة (بدع) إلى دلالات تحليلنا لخصوم الخطباء . وهذا القسم تشتم اللغة مع التصور ، ويصير الإبداع نشاطاً لقوى العقل من طبيعية وصناعية يستحدث تنظيمات بطريقة للقول ، تنبثق عن تنظيمات مماثلة للمعاني في النفس .

وما إن يكتمل للمفهوم غطه الخاص حتى ينشط في بحث الطاقة في

بدحض هذا التفسير ؛ فهي تمثل لنا لا يتضح بقله الذي له من لا يملك قلباً ، كما غشل للجاهل بالأعمى لأنه لا يتضح بعصره . [الأسرار ص ٣١٣ - ٣١٤ ، الدلائل ص ٣٠٤] . والحلاف ، على الحقيقة ، لا يس من قريب دلالة القلب ، فالآية عند عبد القاهر تعني « ... لن أعمل قلبه فيما خلق القلب له من التبرير والتعكر والنظر فيما ينبغي أن ينظر فيه » [الدلائل ص ٣٠٤] . والقلب بهذا من قوى العقل ، وهو القوة للمدركة من باطن في نسق القوى السابق على الأغلب ، أخذاً بتعريف الشريف الجرجاني للقلب ، ونصه : « القلب : لطيفة روحانية لها هذا القلب الجسماني الصنوبري الشكل المودع في الجانب الأيسر من الصدر تعلق ، وتلك اللطيفة هي حقيقة الإنسان ، ويسمى الحكيم النفس الناطقة ، والروح باطنة والنفس الحيوانية مركبة ، وهي المدرك والعالم من الإنسان والمخاطب والمطالب والمحاب » (١٤٨) . وبناء عليه يكون القلب في خطاب عبد القاهر القوة العملية (لمن أعمل) التي تستبطن الأحكام من الألفة (أن ينظر فيه) ، وعليه ، كذلك ، نقرا عبارته في حديثه عن وجه الشبه في الاستعارة حين يكون عقلياً : « ومن هذا الأصل استعارة الشمس للرجل تصفه بالنباهة والرفعة والشرف والشهرة ، وما شاكل ذلك من الأوصاف العقلية المحضية التي لا تلابسها إلا بغيرهزة العقل ، ولا تعقلها إلا بنظر القلب » [الأسرار ص ٥٢] . فالقلب إحدى قوى العقل ، وهو القوة العملية التي تعقل ، في حين لا تستعقل القوى المجاورة في غريزة العقل (١٤٩) . لا أن تلبس الأوصاف العقلية . ونجملنا الغريزة إلى الآلية التي يتم بها الإبداع في هذا النسق السيكلولوجي . وآلية الغريزة آلية رد الفعل غير الإرادي ؛ آلية حديدية ، أو فورية مباشرة ، ربما كانت هي التفسير لكلمة « لمعية » التي مرت بنا في نص سابق .

يقول عبد القاهر : « فإذا رأى الرجل شخصاً قد زاد على المعتاد في العظم والضعف ، لم ينجح في تشبيهه بالقليل والليل ونحو ذلك إلى شيء من الفكر ، بل يبحصره ذلك حضور ما يعرف بالبدنية » [الأسرار ص ١٤٩] . وحضور البدنية هو الحضور القوي المباشر الحديسي (١٥٠) . لكن كلمة الفكر توجهنا إلى ضرب آخر من الحضور ، أو من آليات الإبداع ، وهو ما يشار إليه في النقد القديم بالروية ، في مقابل البدهة . ويلتبس للمعاني ، عادة ، بالصنعة والطبع ، ووقع الالتباس يكون بالإشارة إلى أن اللغظتين الأوليين آليات للمعنيين الآخرين ، إذا جاز لنا أن نلح على مصطلحنا المعاصر مزيد إلحاح .

ومن الجائز أن نرب هاتين الآليتين فنجعل البدنية سابقة على الروية ، إذا استخرجناهما من النص التالي : « ... نجد الجمل أبداً (أي الكلمات) هي التي تسبق إلى الأوهام وتقع في المخاطر أولاً ، ونجد التفاصيل مغمورة فما بينها ، وترها لا تحضر إلا بعد إكمال الروية واستماتة بالتذكر » [الأسرار ص ١٧٨] . فنحن أمام نوعين من الحضور (لا تحضر / تحضر) ، أوها آليتان ، الأولى فيها سيق ، ووقر أول ، وهو الحضور القوي ، والآخرى فيها إكمال للروية (قوى العقل العملية) ، واستماتة بالتذكر (الحافظة ، آخر القوى

أساس هذا التمييز الدقيق نفهم تميزه في « الأسرار » الكلام إلى ما كان شريف الجواهر كاللعب الإبريز ، يزيده التصوير جمالاً ، وما كان كالمسوحات المصطنعة مواد غير شريفة [الأسرار ص ١٩] .
ولقد احتفل النقد القديم برمز آخر نسبه برمز الحيوان ، أشار إليه عبد القاهر في الدلائل [ص ٨٨ - ٨٩] ، وهو أنه يرى القاريه الشاعر المبدع بقواه الخائلة في صورة الفعل القوي الضيف .
إلا أن عبد القاهر يحول الاستعارة إلى أن تشير إلى الكلام ، لا إلى التكلم . ذلك وهو يذكر الباحثى وقدرته على أن يسهل المعاني الدقيقة ، ويقرب البعيد الغريب : « فإنه ليروض لك المهر الآرن رياضة الماهر حتى يثيق من تحت إعتاق القمارح المذلّل ، ويبرز من شمس الصعب الجامع ، حتى يابن لك لبن اللقاد المطيع . . » [الأسرار ص ١٢٤] ، فيصير الكلام مهراً ، أو تصوير الماهي فرساً ، ويستبدل برمز الحيوان في وصف الملكة الماهرة ، رمز الفارس القوي المسيطر ، وهو الفارس نفسه الذى انتظم خصمه برمح واحد فيها سبق . يبدو أن عبد القاهر يستبعد صورة القوس في الشعر القديم ، حين كان صاحباً يسبح في الأفق ، ثم شعر أن الأقرب إلى تفكيره الذى يحترق العقل ، أن يجعل الشاعر فرساً ، ويجعل القصيدة مهراً ، ما دام يحاول أن يؤسس علاقة بالمعالم تسيطر فيها الذات على العالم الجامع جروح المهر اللان .

وليس بعيد أن فكرة السباحة التى تلتمح بالفارس المنطلق قد جعلت خطابه في الأسرار يلح على صورة العناصر على الدنر ؛ فالفارس لم يعد يسبح فوق الأمواج ، لكنه يفوس فيها ويستخرج الدنر . ومن هنا كان التمثيل الدقيق كالجواهر الضلعة ، لا يبرز لك إلا أن تشق عنه [الأسرار ص ١١٩] ، وكان التمثيل الضيف بالفسد ، فبعد العناصر في البحر بالخروج [الأسرار ص ١٢٠] . ومن هنا كانت المعاني الموسومة بالطائفة تصدق وبسائط المقسود [الأسرار ص ١٢٢] ، فلقد أحسن الفارس الغوص .

ومع هذا الغواص يلتقي الرمان ، ويؤزلان إلى رمز واحد معقد ، تصير فيه القصيدة عقداً ، وتصير فيه العقدة دليلاً على براعة الغواص . وبعد القاهر يحضل بالبراعة احتفالاً كبيراً .

ومن المثير أن نطالع الصفحة في الأسرار ، التى تمتدح فيها عبد القاهر الاستعارة المقيدة بالقياس إلى غير القيدة . والاستعارة المقيدة عنه دمد ميداناً ، وهى نستطيع أن نتأمل هذا الميدان بمزج من الفارس المنطلق ؟ وبعد القاهر يجعل هذا الميدان « أوسع سعة ، وأبعد غوراً ، وأذهب نجباً في الصناعة وغوراً ، من أن يجمع شعبها وشعوبها » ؛ لأن هذا الفارس البراع يبرز الصعب .

ثم يعود عبد القاهر فيجعل الاستعارة للقيدة « أمدى إلى أن تحدى إليك عذارى قد تغير لها الجمال ، وعنى بها الكمال ، وأن تحرج لك من بحرهما جواهر إن باعها الجواهر مدت في الشرف والمفضلة بأع لا يقصر » [الأسرار ص ٣٢] . وهذه العذارى الهلدة ، كالجواهر الخارجة من البحر ، تعطف بهذا الفارس إلى أن يكون غواصاً ، وتكمل له شروط البراعة . إنه يخرق الأفاق ، يرا ويحرق ، بحثاً عن جوهرة العقل ، التى تحقق نبالة الفارس ، وتضع بقوته العالم للآنا .

رموز الخطاب . ذلك بأن كل خطاب يشتمل على رموزه الخاصة به ، وقد يصح أن نقول إنه يشتمل على أسطوره الخاصة .

والرمز الذى يعطى على الخطاب ، ولا يتأبطظهر كلياً تظهر حاجة إلى التشبيه والتمثيل ، هو رمز المقيد . ومصطلح النظم نفسه ، قد تقدم في الكلام على « الترتيب » أنه يهزوع صورة المقيد استيعاباً تاماً ، يجعله أفضل الكلمات في الدلالة على النظرية . ذلك بأن المقيد يشير إلى ترتيب الكلام ، الذى يمثّل ترتيب المعاني ، وترتيب الحيل في المقيد . وحيات المقيد يمكن أن تكون من زجاج ، ويمكن أن تكون من جوهرة كريم نادر ، وربما يكون جوهرة كريمة ثم يسيء إليه الترتيب الخاطيء . وهذا كله له نظائره في الشعر .

ومن هنا يصور عبد القاهر الكلام الذى لم يلجأ فيه صاحبه إلى رؤية بسلام خروطها في سلك ، ولم يجرى في هذا الضد بيتية أو صورة [الدلائل ص ٩٦] . أما الكلام المنظم الأجزاء فهو قطع من الذهب تذاب معاً في سبيكة واحدة [الدلائل ص ٤١٢ - ٤١٣] . ويبت بشار ، في جوده ، كالحلقة المفرغة ، إذا أخرج منه شيء انكسر [الدلائل ص ٤١٤] . وسيل للمعان سبيل أشكال الحبل ، كاختلاف ، والشنف والسوار [الدلائل ص ٤٢٢] والأقوال تمتاز كصفات الحبل [الدلائل ص ٥٠٧] . وفصول المعاني النادرة ، كالقصص الثمينة ، والوسائط النفسية ، وأفراد الجواهر ، تعد كثيراً حتى نرى واحداً [الدلائل ص ٦٠٩] . « وجلة الأسر أنه كسا لا تكون القضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحبل بأنفسها ، ولكن بما يحدث فيها من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أساء وأفعال وحروف ، كلاماً وشعراً ، من غير أن يُجْردت فيها النظم الحقيقية تروى معاني النحو وأحكامه . . » [الدلائل ص ٤٨٨] .

وتقيد استعارة المقيد (الحاتم - السوار) ههنا بالصورة (٥٥) ، التى تؤزل إلى النظم والترتيب ، يجعل الرمز عند عبد القاهر ختلاً عن استعماله الشائع في النقد القديم . دفع هذا الاختلاف عبد القاهر إلى أن يصبح للناس استعمالهم للرمز . يقول : « وإننا لنتراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية ، كتسج النديج وصوغ الشنف والسوار وأنواع ما يصاغ ، وكل ما هو صنعة وعمل يد ، بعد أن يبلغ مبلغاً يقع التفاضل فيه . . » ، فدل على أن الرمز في صورته المختلفة ، وإن لم تكن عقداً بمعنى الكلمة المحدود ، فإن لناط فيه على قياس الشعر على الصناعة البدوية . « وهذا القياس ، وإن كان قياساً ظاهراً معلوماً ، وكلاشيه المركوز في الطباع ، حتى ترى العامة فيه كخالصة - فإن فيه أمراً يجب العلم به . . » . وليس الأمر محض طابع ، فلا يغفل الأمر من حضارة تفتن الجميع ، ومحاولة من العامة أن تجعل من الشعر ترنما الخيال ، فليس الرمز بمزج من الخيال الجمعى . أما الأمر الذى يخرق منه عبد القاهر فهو أن السوار قد يأتى صانع فيصنع سواراً مماثل له كل المماثلة . « وليس يتصور مثل ذلك في الكلام ، لأنه لا يسبيل إلى أن نجى إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فنزيد بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة أخرى . . » [الدلائل ص ٣٦٠ - ٣٦١] ، والفكرة ذاتها ص ٣٧٠ . وعلى

والمبدع الحافق « في إيجاد الائتلاف بين المخلفات في الأجناس » لا يحدث « مشابهة ليس لما أحصل في العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهاة خفية يبدى المسلك إليها ، فإذا تاملت فكرتك فأدركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يصبح المدقق في المعاني كالفاحص على الدرر . ويرزأ ذلك أن القطع التي يحدها مجموعها صورة الشف والحاقم أو غيرهما من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب أمكن ذلك التناسب أن يلازم بينها الملاحظة المخصوصة ويوصل الروصل الخاص ، لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصورة المقصودة » [اسرار ص ١٣٠ - ١٣١] .

فها هو ذا يتقفل بدهوه من الحافق المعاصر إلى الكلام الذي يشبه الشف والحاقم . إن الرمز يتسع لجوانب متعددة ، ويترسب العقل مع علاقات الكلام ، والائتلاف ، وهنا ، لا يخلق علماً غريباً متروكاً على العقل . كل شيء عاصم للعقل ، بما في ذلك التخيل والإبداع . إن العقل يكتشف مشابهاة خفية ، وغفل ما يعني أن العالم كما هو لم يعبث به أحد . «والذات هينا حرة ، طليقة ، فاعلة ، تقتنص الأشياء الثمينة كالنعم ، ثم تصنع منها زينة وحلياً . وتحاول الذات في هذا الشأن عبادة متفاديه الجوانب : تحاول أن تقتنص الدرر ، وهذا معناه أن العالم ثابت القوانين ، وتحاول أن تعيد ترتيب حيات الدرر على مقتضى الذات . وهل يمكن لهذا الدرر أن يكون مفهوماً ما لم يتسع لدرى العالم إلى كفاه يسيطر عليها طبقة الحروف ، ولقي كانت تبديلها وتوابعها شبيهة بتغيير ترتيب الجبال في العقد ؟ وهل يحاول هذا الغواص شيئاً إلا أن يستخرج من المخاوص قبة خفية تصيد تنسيق علاقات القوة ؟ هل يمكن أن نفهم هذا الدرر يرمز عن قلق الذات في عالم مضطرب ؟ إن العقد المضطرب فيه هو نوع من المشروع الخاص للذات تحاول أن تحقق وجوداً أصيلاً .

(٥) الإبداع ومشكلات المخاطب :

يمثل المخاطب في خطاب عبد القاهر مشكلةً حقيقتيةً ، لأنه يتغير على نحو دائم ، فيتسع مفهومه حيناً ، ويضيق حيناً آخر . ويرجع هذا إلى طبيعة الخطاب ؛ فعمل الرغم من أنه خطاب علمي منهجي ، فإن الأيديولوجية تكتشفه وتحمط به . ومن الوجهة العلمية تجد عبد القاهر في الأسرار مجالاً طائفة من النقد والباحثين والقرويين ، منهم أبو أحمد العسكري (ص ٩٠) ، ومنهم القاضي أبو الحسن (١٠٨ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٤) ، وأبو العباس المبرد (ص ٣١٠) ، والآصدي (ص ٣٢٩ ، ٣٢٩ - ٣٤٩ ، ٣٥٠) ، وسيربه (ص ٢١٣) . وفي الدلائل يرجع عبد القاهر إلى الجياض أكثر من مرة ، ويبدو غير راضٍ في مخالفتها ، حتى عندما يبالغ ، ويتشدد ، ويسوي بين الخاصة والعامة في معرفة المعاني (ص ٢٥٥) . ويبدو الجانب الأيديولوجي ظاهراً واضحاً في الدلائل كلما ذكر المتكلمين وأهل النظر (مثلاً ص ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٣) . وعندما يتردد في النظم تنكراً : « اعلم أن ليس « النظم » إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه « علم النحو » [الدلائل ص ٨١] ، يبدو أن الخطاب موجه إلى المبدع .

أ - « الإبداع الآخر » :
ليس من الخطأ أن نقول إن المشكلة التي شغلت عبد القاهر في نصه الذي نعالجها : الأسرار والدلائل ، هي مشكلة اللفظ والمعنى . ولقد بدى عبد القاهر بهذا كبراً كبيراً لكي يبرهن على أن ما حسنه معروف إلى اللفظ ، يؤلف حسنه في الحقيقة إلى المعنى . ولا ندم لديه تنهياً على خطأ من قدم الشعر بمعناه [الدلائل ص ٢٥١ - ٢٥٢] . ويبدأ يحاول عبد القاهر أن يعلو على الخلافات غير العلمية ليؤسس خطاباً علمياً ، من شأنه - بوصفه خطاباً علمياً - أن يبرأ من الانحيازات ، ويحقق التجرد ، واليقين . واجتهد عبد القاهر في أن يكشف « الغلط الذي دخل على الناس في حديث « اللفظ » [الدلائل ص ٤٨١] ، « فيعلموا أنهم (العلماء) « أن يبرروا اللفظ ما أوجبوه من الغفلة ، وهم يمتنون نطق اللسان وأجرام الحروف ، ولكن جعلوا كالمواضع فيها بينهم أن يقولوا « اللفظ » وهم يرددون الصورة التي تحدث في المعنى » [الدلائل ص ٤٨٧] . وهكذا « أطال التعجب من أمر الناس ومن شدة غفلتهم قول العلماء . . . » [الدلائل ص ٤٨٣] . فبعد القاهر يتناول مفهوم اللفظ لدى العلماء ليس مع فكرة الصورة التي أنطقت بها ، وبجملها إرادة العلماء ، أو مرادهم ، من اللفظ . فالعلماء طبقة متميزة عن الناس ، لا تصادف أقرانها ، وإنما تتفق ذاتاً على المراد وأن الذي قاله العلماء والبلاغيين في صفاتها (البلاغة) والإخبار عنها ، يرمز لا يفهمها إلا من هو في مثل حوالم من لطف الطبع ، ومن هو معها لفهم تلك الإشارات ، حتى كأن الطباق اللطيفة ، وتلك القرائع والأدعان ، قد تواضعت فيها بينها على ما سبيله سبيل الترجمة ، يتواطأ عليها قوم فلا تمدومهم ، ولا يعرفها من ليس منهم » [الدلائل ص ٢٥٠] .

لنسا بصد تحليل تصور عبد القاهر للغة العلم ، ونظامها الإنشائي ، أو الاصطلاحي ، لكننا نسعى إلى اكتشاف طبقتين أخريين توازنان طبقة العلماء : الأولى تمثل من يقرؤون الشعر من غير العلماء ولا يمكنهم إلا انطباعاتهم البسيطة ، ويسمى عبد القاهر « الناس » ، والأخرى تمثل للباحثين أنفسهم على نماذجهم في مذاهب الإبداع ، وعبد القاهر يأخذ منهم الموقف التأويلي نفسه الذي يأخذه

لدى الناس أن كثيراً من الشعراء لهم شياطين تلهمهم القول ، وتلقه عليهم اللفظة . ويكفى أن يطالع المرء « جهرة أشعار العرب » لأى زيد القرشى ، فيرى (٩٦) كيف تفيض إلى شعراء الجاهلية شياطين ملهمة ، وكيف تجتهد الفكرة منذ العصر الأموى ، وعبر العصر العباسى .

وليس مصادفة أن يقول جرير :

إِن تَلْقَى عَلَى الشَّرِّ مَكْهُولٌ مِنْ الشَّيْطَانِ يُبْسُ الْأَبْسُ (٩٧)

وإذا يستجيب الشاعر لحاجات اجتماعية ، كان العامة فيها أكثر إلحاحاً على فعالية الشياطين من فعالية الإنسان . وعبد القاهر يستعمل مصطلح الإلهام فلا يحمله بدلالة الإلهاء ، بل يؤخذ بدلالة عقلية . يتحدث عبد القاهر عن أصل العلم باللغات فيقول : « وإذا قلنا فى العلم باللغات من مبدأ الأمر إنه كان إلهاماً ، فإن الإلهام لا يرجع إلى معاني اللغات ، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لتلك المعاني ، وكونها مرادة بها » [الدلائل ص ٥٤٠ - ٥٤١] . فيستدرج كلمة الإلهام إلى علله الخاص الذى تناقض فيه المعاني الألفاظ ، ثم يصرف الإلهام عن عالم العقل ، عالم المعنى ، ويصره في عالم اللفظ ، أو المنطوق الصوتي . ولا يخلو الأمر من أخذ بفكرة الكسب الأشعرية حيث العقل يختار ، أما العقل فيجبري ، وإن كان الجبر يهتد بالصورة في عبارة عبد القاهر . ويغض النظر عن الصور الكسبية يظهر أن عبد القاهر يعامل الإلهام معاملة تأويلية تصرفه فيه عن وجهه إلى وجه آخر تنظم فيه المعرفة على تحريك ساق العقل .

وهذه الجرجاء أنه إذا قلنا بجواز أن يقدر المرء على الإلهام بمثل القرآن بعد زمان النبى ومضى وقت التحدى فلنا نخرج القرآن عن أن يكون رسياً ، ونذهب إلى أنه كان على سبيل الإلهام ، وكالشعر باقى في نفس الإنسان ويشتد له من طريق الشاعر والمجاهد الشئ يحس في القلب . وذلك مما يستعاض به الله ، فإنه تطرق للإلهاد ، والله على العصمة والتوفيق » . [الدلائل ص ٦٢٥] . وهنا جمع عبد القاهر الإلهام مع الإلهاء (يلقى) والإلهاء (يبدى) ومع المجاهدين في سياق يعارض بين الإعجاز الإلهي والقدرة البشرية معارضة تنصع عن تصوره للإلهام ، ودعى طبع الشعر ، بوصفها إدراكاً باطنياً لملاقات خفية قائمة بين الأشياء ، تنتمى إلى عالم العقل . ولم يقطع عبد القاهر على القوى الخفية من جن أو شياطين أو غير ذلك سبيل التطرق إلى مصطلح الإلهام كل القطع ؛ فممازىل من الممكن أن تتناول عبارته على نحو يقبل وجودها ، لكنه يظل وجوداً باهتاً ، شبهتاً ، مزعزعا . ويشير عبد القاهر إلى موقف كان بين الرسول (عليه الصلاة والسلام) وحسان بن ثابت ، يتقدم فيه حسان متصدداً لحجاء المشركين ، فيقول الرسول : « قل وروح القدس مك » [الدلائل ص ١٧] . ويدخل الحديث الشريف الملائكة في مجال الإبداع المناقضة المفهوم الآخر . وجبريل في الحديث يزيد حسان ، ولقظ يزيد بد مستعمل في رواية الأصمغاني للحديث (٩٨) . ومن الجدير بالذكر أن الرسول قد جعل أيا بكر مبدأ آخر لحسان ، حتى يتغلب المعاصر الإنسان . والمعية المذكورة في الحديث مختلفة عن الإلهاء ؛ فجبريل

من الملهاء ، محاولاً أن يثبت لهم تصورات تتفق مع التصور العلمى ، فيسوق - مثلاً - أقوالاً أشعرية للشعراء في عمل الشعر ، مبدأ أن الشعر ليس باللفظ ، وأن هذا لم يخطر ببال الشعراء أنفسهم ، على ما توضح لنا أقوالهم الشعرية [الدلائل ص ٥١١ - ٥١٩] .

ومن المؤكد أن العلماء بتماميزون ، ويتناقضون . وعبد القاهر نفسه ، حين يقيم عملياته المعرفية على فكرة المعاني النجمية ، يقيم قطعة معرفية مع التراث السابق عليه ، لا يطمسها محاولته للمجاهدة أن يدرج نفسه في هذا التراث ، عبر عمليات تأويل متعددة . وقد أتاح له نظامه المعرفي ألا يرى في الإبداع تزييناً للقول ، كما يفعل ابن طباطبا حين يحول الشعر إلى سبيكة من ذهب ، وألا يرى فيه محاولة هادئة محضاً ، كما فعل الأصمعي في « فحولة الشعراء » ، ولكنه رأى شيئاً معقداً ، يجمع بين الفارس والفراس من جهة ، والندر والمقد من الجهة الأخرى . فإذا رفعا النظر من طبقة الملهاء يبقى لنا أن ننظر في الطبقتين الأخريين .

١-٥- إبداع الناس :

يستعري انتباه قارىء عبد القاهر كثرة استعمال عبد القاهر لكلمة السحر ، حتى يسأل القارىء نفسه : هل يتخيل عبد القاهر وراء الإبداع قوى غيبية تزجيه ؟ لكن عبد القاهر حين يقول : سحر البيان [الدلائل ص ١٨٣] ، أو يقول : الشعر الشاعر والسحر الساحر [الدلائل ص ٣٠٦] ، أو يجعل التمثيل يعمل عمل السحر [الأسرار ص ١١١] ، أو ما شابه ذلك [انظر الأسرار ص ١٣٤ ، ١٥٧ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٩٦] ، يستعمل رمزاً من رموز الحطاب لديه ، ويؤثر إلى ذلك الغواص الذى يستطيط الدنو من غضايا المحاصر ، وعارس في تأليف المعاني ما يشبه عمل الكيميائي ، أو السيميائي ، في تغيير خواص المعادن . ولم يشرج رمز السحر عن عرضنا السابق إلا لأن هذا الرمز يبلور تصوره عبد القاهر لعملية القراءة ، وهي عملية تخرجها شرطاته في الإبداع بوصفه علاقة الذات بما أنتجته . والقراءة ، والإبداع في القراءة ، لدى عبد القاهر - جديران بقراءة أخرى .

فبعد القاهر ، إذن ، لا يريد من السحر نسبة الإبداع إلى قوى غيبية . وكان عبد القاهر قريباً من هذه النسبة وهو يشير إلى الشاعر الفصل ، واليد الصناع ، والفصول البزل [الدلائل ص ٨٨ - ٨٩] ، والشاعر المتلق ، والحطاب المصنع [الدلائل ص ٦٩٩ ، ٣٠٦] ، وفصل الله أو القوة [الدلائل ص ٦٢٠] . وهو يميز بين المصطفى والسائق (الجواد الأول وتاليه في السابق) من الشعراء ، إذ يسهل مع المبالغة في مدح القوة البديعة أن نتأذى من الحيوان القوى إلى قوى غيبية مبدعة . لكنه يستعمل المصطلح كما شاع في تراث العلم قبله ، دون أن يخرج به عن سياق العقل / المعاني النفسية / الكلام ، الذى رأيناه في منظومة الإبداع .

ويبدو عبد القاهر أشد قرباً من القوى الغيبية حين يقول : « ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاماً » [الدلائل ص ٨٩] . ذلك بأن مفهوم « الإلهام » قد اتصل طويلاً بالقوى الغيبية ، حتى استقر

لا يلقى الشعر على حسان ، وحسان لا يفتح فمه فيلطف كبة شعر عن جبريل ، ثم يغضى بها إلى الناس . ويبدو أن جبريل لا يفعل أكثر مما فعلته الملائكة يوم بدر ، إذ كانت تشيئاً للغلوب . ومن هنا كان مفهوم التأييد مناقضاً لمفهوم الإلقاء .

ويرى عبد القاهر أنه إذا صح أن الشعر عما يكره للمرء لما صح موقف الرسول ، وكان الشاعر لإيحاء على وزن الكلام وصياغته شعراً ، ولا يؤيد فيه بروج القدس [الدلائل ص ٢٦ - ٢٧] ، فصرح بالفاظ التأييد والإيحاء . ولا يتفصل المفهوم هنا عن قول عبد القاهر : « الاتفاق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستماتة » [الأسرار ص ٢٩٣] . لكن الاستماتة لا تنصل في خطابه من قريب بالقوى الغيبية . فبالإضافة إلى أن دور القرى الغيبية في علاقة التأييد التي تربط بين المبدع وهذه القوى ، يتراجع إلى الخلف ، فإن عبد القاهر يزيد ضعفاً ، حتى يشمل كل الشاعرين ، دون أن يظن عليه ، أو يصاحبه مباشرة . وهذه الآلية أساس في خطابه .

٢ - أ - ٥ - إبداع الشعراء :

يتمايز الشعراء فيما بينهم في مذاهب الإبداع ، فكما امتاز المحككون من سائر شعراء العصر الجاهلي ، وائماز الصعاليك بينهم ، امتاز غزاليو الجحافل في العصر الأموي ، وائماز أصحاب البدع ، وعلى رأسهم أبو تمام ، من شعراء الطبع ، الذين تصلحهم البهيمى . وقد أيسر حوشر نقدي مطول حول التمايز الأخير على نحو خاص .

أما عبد القاهر فلا يراز بين ضاهرين ، ولا يربط طبقاتهم ، ولا يفعل كما يفعل مواظنه القاضى عبد العزيز الجرجاني في الوساطة ، فيورد حجج كل فريق ، ويعمل على مناقشتها ، حرصاً على العدل والصفة . يناقش عبد القاهر بنفسه عن روعة الخلاف ، ويبدو في خطابه العلمى متعالياً على هذه الخلافات . وتتسع نظرية النظم ، بمطارعتها لتقلبات الصياغة مع تنوع الماتى النصوية وفروق أبواب النحر ، لجميع المذاهب .

يقول عبد القاهر : « إذا قلت : « هذا ينحت من صخر » ، وذلك يفرغ من بحر » ، لم تكن شبهت قبل الشعر بالينحت والغرف ، ولكن تكون قد شبهت هذا في صعوبة قول الشعر عليه وفي احتياجه إلى أن يكدر نفسه بمن ينحت من الصخر ، وشبهت الآخر في سهولة قوله عليه ، وفي أنه يناله عسراً ، بمن يفرغ من بحر » [الدلائل ص ٥٦٦] . والتفرقة الدقيقة بين المعنى الشائع للمباراة المتداولة ، والمعنى الذى يوجه عبد القاهر المبارزة إليه ، تكشف جهد عبد القاهر لكى يزيح عن الأفعان تمايز مذاهب الشعر ، ويعمل عمله تمايزاً آخر ، يتعلل بالقوة المبدعة . وما يعتبر عمله هنا صعوبة أو سهولة . وهذه الإزاحة ، وما يعقها من إحلال ، ضرب من التماثل على الخلاف ، والسيطرة على الواقع في نسق جديد يستوعب تناقضاته .

ومع هذا فإن خطاب عبد القاهر يشتمل على قبيزات بين الكلام (مذاهب الإبداع) . وبهذا عبد القاهر إلى أن تقسم ابن قتيبة للشعر (لم يذكر ابن قتيبة اسماً) إلى ما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه ، وما حسن معناه ، وما سقط لفظه ومعناه ، إلهما هو على معنى أن

اللفظ هو الصورة [الدلائل ص ٣٦٥ - ٣٦٦] . وعلى النحو نفسه من التأويل تناول تقسيم الكلام الفصح إلى قسم يعزى حسنه إلى اللفظ ، وقسم يعزى حسنه إلى النظم ، مؤكداً أن ما يؤول إلى اللفظ ، إنما أمره إلى المجاز والاتساع والعدول عن الظاهر [الدلائل ص ٢٩٩ - ٣٠٠] . ومن تميزاته الدقيقة تمييز النظم الذى تتوالى أجزأه كاجزاء الصيغ لا يظهر جالها إلا باكتمالها ، من النظم الذى ترى الحسن يجسم عليك منه دفعة واحدة [الدلائل ص ٨٨] . والأول منها يشبه اللآلىء المخروطة في سلك بلا نظام ، أو أهوية ، أو صورة [الدلائل ص ٩٦ - ٩٧] . أما الآخر وهو متتحد أجزأه حتى يوضع وضماً واحداً ، فاعلم أنه النظم العالى والباب الأعظم ، والذى لا ترى سلطاناً للمزية يعظم في شئ . كمنطقه فيه [الدلائل ص ٩٥] ، وهذا هو المثل الجمالى الأعلى الذى يفصح عنه . وينطبق هذا المثل على ما يسمى عيون الشعر ، ويسميه البحرى « عروق الذهب » [الدلائل ص ٢٥٣] .

على أن النظر في شواهد الشعر في دلائل الإيجاز يكفى لاكتشاف أن تصوره الجمالى ليس منتهى الصلة بالصراعات النقدية بين مذاهب الإبداع . ولقد كان أكثر الشعراء خطاً في الاستشهاد بهم ثلاثة شعراء : أبو تمام ، والمتنى ، والبحرئى . استشهد بأبى تمام في أربعين موضعاً ، ولم يسق أية أخبار يشارك في روايتها ، أو تحجر عنه ؛ وقد عطله في سبعة مواضع . واستشهد بالمتنى في واحد وستين موضعاً ، ولم يسق أية أخبار يشارك في روايتها ، أو تحجر عنه ، وعطاه في أربعة مواضع . واستشهد بالبحرئى في واحد وأربعين موضعاً ، وساق عنه ثلاثة أخبار ، ولم يخطه في أى موضع . وكشف هذا الغرب في الاختيار عن ميل عبد القاهر للنظم الشعرى الذى يمله البحرئى . ولا ترجع كثرة غمائم المتنى إلا إلى كثرة احتفاله بآليات الحكمة ، والآيات التى تمثل عيون الشعر ، وعروق الذهب . على حد تعبير البحرئى . وحين يمثل للتعقيد ثم يقول : « وذلك مثل ما تجهه لأبى تمام من تصفه في اللفظ ، وفذهابه في نحر من التركيب لا يندى النحر إلى إصلاحه ، وإغراب في الترتيب يعنى الإغراب في طريقه ويضل في تعريفه . . » [الأسرار ص ١٢١] ، في ضرب من تعميم القول يشى بأنه راغب عن خط أبى تمام ، حائد إلى لمط البحرئى . وحين يستشهد بقول البحرئى :

كلفتونا حدود منطقكم في الشعر ، يكفى عن صدقه كذب

مؤكداً أن المراد بالكذب هو التخيل [الأسرار ص ٢٣٥] ، فإنه يكشف أثر البحرئى على تصور عبد القاهر للشعر . ويقرند ذكر المنطق إلى ذكر الصراع الحضارى الذى دار بين الثقافة العربية والثقافات الوافدة مع الموالى ، والذى اتخذ صورةً عصريةً بين الشعريين وأنصار الأرومة العربية . ثم يغضى بنا هذا الذكر إلى أزمة السلطة مع هذه العناصر الوافدة ، وعارة استلاب القوى المتصارعة التى يشارك فيها عبد القاهر . يعى محاولة تأويلية لا تفصل عن تأويل الكلب بالتخيل . فإذا لاحظنا أن عبد القاهر لم يستشهد بمعاصره

الكبير أبي العلاء المعري على الإطلاق ، لم يجر أن نقول إن بقائه عبد القاهر جريان هو السر ، فلا يخلو الأمر بين تناقض بين عقل سني

أشعري مثل عقل عبد القاهر ، وعقل أبي العلاء . أما أبو نواس الذي استشهد به عبد القاهر فهو أحد أطراف الثنائية التي يحاول خطابه العلمي تجاوزها ، وهي ثنائية البديع الذي كان أبو نواس من أهله ، وعمود الشعر الذي رافقه البحرى .

ولا يختلف موقف عبد القاهر عن موقف القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة ، إذ ينتهي إلى نوع من التفصيل للمتنبي ، يلطف في صيغة علمية محايدة . ويبدو أن هؤلاء الثاقبين من جرجان منذ قدم منها اليرمكي ليحصل بالملون^(٥٥) قد حاولوا جميعاً أن يلتحقوا بأكثر أشكال الفكر تفرؤاً في الناس ، وهي المذهب السني في العقيدة ، وعمود الشعر في الشعر ، ثم اجتهدوا أن يملأوا إطارهم الفكري بترعة عقلية علمية واضحة ، تحقيقاً لهذه الذات المنفتحة على العالم ، التي تحاول أن تعيد نظامه ، أو نظمه .

ب - ٥ - أيديولوجية الإبداع :
يلتبس الأيديولوجي بالعلمي في خطاب عبد القاهر التباساً مفسداً ، حتى يصبح العلمي ، في بعض الأحيان ، قناعاً يخفي الأيديولوجي . ولم نستطع إغفاله ونحن نتابع مردود منظومة الإبداع في خطاب عبد القاهر ، داخل دائرة الإبداع : المبدع/القارىء/الناقد ، التي يصل النص بين أطرافها . هذا المستوى من التحليل سريعاً ما ينتج على مستوى آخر يتسع لجوانب الحياة الاجتماعية المختلفة . هذا المستوى الآخر يطويع عبد القاهر طلياً في أعطاف خطابه . فإذا صبح أن كتاب الدلائل كله جواب على القاضي عبد الجبار المتعزلي في عبارتين كتبهما في كتابه « للمنى » ، تقول الأول : « إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام ، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة . . . » وتقول الأخرى : « إن المعاني لا يقع فيها تزايد ، وإذا فُجِب أن يكون التزايد في الألفاظ » ، إلا أن عبد القاهر لا يصرح بذكر القاضي المهداني ، ويغض في خطابه ملأً على كلمة والناس « التي أشرنا إليها من قبل . وعندما يبدأ عبد القاهر في الدلائل عبارة بذكر تفخيم القدماء لشأن اللفظ ، ثم ينتقل فيها إلى المحدثين من معاصريه ، حيث يستطیع القارء المعاصر لعبد القاهر أن يكتشف الموماً إليه في كلامه ، يسمى عبد القاهر هؤلاء المعاصرين « أهل النظر » [الدلائل ص ٦٣] ، في توير يغلو من التبرة الجدليلة الحادة . فهل يكون عبد القاهر قد أراد بكلامه عامة المتعزلة ، أو ناسها ، لاسانداً ومفكرتها ؟ إلحاح عبد القاهر في خطابه على « الناس » يرجع هذا الاحتمال .

وعندما يتنقش عبد القاهر فكرة الصرفة [الدلائل ص ٦١١ - ٦٢٥] ، فإن الإشارة تصرف إلى المتعزلة على الفور . لكن الخطاب ليس موجهاً للمتعزلة وحدهم . فعين ينكر عبد القاهر تفسير القلب في الآية : [إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب] ، بأن القلب اسم للعقل « كما يتوجه أهل الحشرون ومن لا يعرف خارج الكلام^(٥٦) » [الدلائل ص ٣٠٠] ، فإن الإشارة تصرف إلى الحشرون من الشيعة . وعندما يتناقش عبد القاهر فكرة الصرفة [الدلائل ص ٦١١ - ٦٢٥] ، فإن الإشارة تصرف إلى المتعزلة على الفور . لكن الخطاب ليس موجهاً للمتعزلة وحدهم . فعين ينكر عبد القاهر تفسير القلب في الآية : [إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب] ، بأن القلب اسم للعقل « كما يتوجه أهل الحشرون ومن لا يعرف خارج الكلام^(٥٦) » [الدلائل ص ٣٠٠] ، فإن الإشارة تصرف إلى الحشرون من الشيعة .

« فالمشابهات المتأولة التي ينتزعها العقل من الشيء للشيء لا تكون في حد المشابهات الأصلية الظاهرة بل الشبه العقل كان الشيء به يكون شبيهاً بالشيء به » [الأسرار ص ٨٠] . وآلية عمل العقل الذي ينتزع المشابهات تأويلها هي من مصمم آليات الإبداع . ذلك بأن منظومة الإبداع في خطاب عبد القاهر تتسع للكثير من الحوار مع الأصوات الأخرى في الثقافة العربية . ويغدو الحوار الثقافي نوعاً من التناوب العقل لإنتاجها متميزة ، يروم إعادة تنظيم الدلالات في نسقها الخاص ، ثم ينصب بفعاليتها على الناس العوام ، سعياً إلى اقتيادهم نحو العالم الجديد ، الذي تصل إليه الذات حين تتجلى في السيطرة على عالمها ، وإعادة تنظيمه على مقتضى العقل .



الهوامش

- (١٦) ابن المعتز : البديع - لثركر انشكولسكي - بغداد - المجلد - ١٩٧٩ م - ص ٣ .
- (١٧) أبو هلال العسكري : المصنعين - نشر : ملحد قديمة - بيروت - دار الكتب العلمية - ط ١ - ١٩٨١ م - ص ٢١٧ .
- (١٨) ابن طباطبا : حيار الفهر - تع : عبد العزيز بن ناصر المنيع - الرياض - دار العلوم - ط ١ - ١٩٨٥ م - ص ٢١٧ .
- (١٩) السابق - ص ١٣ .
- (٢٠) هناك مثال آخر في الأسرار ص ٢٥٠ .
- (٢١) على الرغم من دقة تحقن الدلائل فإن عبارة عبد القاهر مفسفرة ، وهو يتحدث عن الواحد من الحلق وهو فلفل ساذج ، ثم وهو يدعي ، ليس الحلق على الحلق ، فلفل صفة الميابة : أو أن يكون .
- (٢٢) ابن منظور : لسان العرب - ط دار المعارف - ١ / ٢٣٠ .
- (٢٣) الشريف الجرجاني : الترميزات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م - ص ٤٣ .
- (٢٤) الخطيب القزويني : الفطنين - نشر البرقوقي - بيروت - دار الكتاب العربي - ص ٣٤٧ .
- (٢٥) ابن المعتز : البديع - ص ٥٨ .
- (٢٦) ابن رشيق : الصمعة - تع : محمد محي الدين عبد الحميد - بيروت - دار الجليل - ١٩٧٢ - ٢٩٥/١ .
- (٢٧) نجم الدين بن الأثير : جواهر التكنيز - تع : محمد زغلول سلام - الإسكندرية - منشأة المعارف - ص ٣٣١ .
- (٢٨) لزيد من ملحق تعريف البديع رابع : أحد مطلوب : معجم مصطلحات البلاغة وتطورها - بغداد : المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٣ م - ١ / ٣٧٨ - ٣٨٣ - وانظر مادة الإبداع ٣٣ - ٣٦ .
- (٢٩) ابن منظور : لسان العرب - ١٥٢/١ .
- (٣٠) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد في شرح الإيضاح لأبي علي الفارسي - تع : كاظم البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م - ١ / ١٦١ .
- (٣١) السابق - ٩٢/١ .

وأهل السنة الذين حشوا الحديث بفرائب وشواذ وإسرائيليات وغنوصيات^(٥٨) . وتقرأ في الدلائل تقريراً بأن يأخذون بظاهر اللفظ [الدلائل ص ٣٣٩ - ٣٤٠] ، وتقريباً بأن يحيون الإغراب في التأويل ويكثر الوجه ، وينسون أن احتمال اللفظ شرط في كل ما يعدل به عن الظاهر [الدلائل ص ٣٤٠ - ٣٤١] ، فيفسح الأمر عن المعتزلة وحدهم .

وعبد القاهر يأخذ بالتأويل ، ونظرته في معنى المعنى وتجاوز الظاهر هي من هذا القبيل . والتأويل عنده من آل وليس من أول ، لأن حقيقته « أنك تظلمت ما يؤول إليه من الحقيقة أو الوضع الذي يؤول إليه من العقل » [الأسرار ص ٧٩] - فرد الأمر إلى فعالية العقل :

- (١) Ariti, Silvano, *Creativity, The Magic Systems*, New York 1976, p. 34.
- (٢) Merleau - Ponty, *Eye and Mind in, Aesthetics*, Oxford Readings in Philosophy, edited by Harold Osborn 1979, p. 58.
- (٣) Coutillard, Malcolm, *An Introduction To Discourse Analysis*, Longman, 1983, p. 7.
- (٤) Durkheim, Emile, *Sociology and Philosophy*, translated by, D. F. Pocock, New York, The Free Press, 1974, p. 2.
- (٥) Todorov, Tzvetan, *French Literary Theory Today*, translated by, R. Carter, Cambridge, 1982, p. 223.
- (٦) Goldman, Lucien *Locke and Heidegger*, translated by W. Q. Boelhower, Routledge and Kegan Paul, 1977, p. XXII.
- (٧) Merton, Robert. K., *Social Theory and Social Structure* New York, Amerind Publishing Co., 1981, p. 139.

- (٨) ابن خلدون : للقدم - ط مكتبة التجارية - ص ١٩١ .
- (٩) السابق - ص ٢٠٨ .
- (١٠) محمود إسماعيل : مسيولوجيا الفكر الإسلامي - مكتبة مدبولي - ط ٣ - ١٩٨٨ م - ص ٣٢٢ .
- (١١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإيجاز - تع : محمود محمد شاكر - القاهرة - الخانجي - ١٩٨٤ م - وسوف نشير إليه بلفظ الدلائل مشفوعاً بترقم الصفحة المكتسب منها .
- (١٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة - نشر رشيد رضا - بيروت - دار المعرفة - ١٩٧٨ م . وسوف نشير إليه بلفظ الأسرار مشفوعاً بترقم الصفحة المكتسب منها .
- (١٣) تمام حسنان : الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ٣١٨ .
- (١٤) الزنجشري : أساس البلاغة - بيروت - دار المعرفة - ١٩٨٢ م - ص ١٧ .
- (١٥) قاسم موني : نقد الشعر في القرن الرابع الهجري - القاهرة - ١٩٨٢ - ص ٢٢٢ - وهو يميل إلى كتاب الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ١٧٤ .

[الأوسر ص ١٧٢] ، في حين تعني الفريدة في الخطاب المعاصر الدوافع الأولية كالخيوط والجنس . ولذا فإن عبد القادر باقرقز الصفات الرواسخ في العقل ، وهذا هو الوجه في ارتباطها بالأخلاق .

(٥٠) ليس التماثل بين المبرعات في الجنس - عبد القادر - بحسن حتى يصبب شيئا صحيحا مقبولا ، وحتى يكون تماثلهما الذي يوجب تبييها من حيث العقل والجنس ، في وضوح اختلافهما من حيث الدين والجنس [الأوسر ص ١٧٣] . وجلاء عبد القادر صريحة في أن كلمة الجنس من صميم خطابه ، مستعملة لديه ، فلست نلصق عليها إلهاما من خارجه . ولي جواره مقابلة معلومة لآلة للنظر بين الإثراء من داخل (العقل) ، وأقله (الجنس) ، والإثراء من خارج (الجنس) (الدين والجنس) .

(٥١) يقول عبد القادر : « وأعلم أن قولنا الصورة ، إذا هو كقولنا وليس لنا نعلمه بقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البيوت بين أجاد الأجاس تكون من جهة الصورة . . . وكذلك كان الأمر في الصور ، فكان تين عالم من عالم ومساو من مساو ، ثم وجدنا بين المثنى في أحد البيوت وبينه في الآخر بيوت في عقولنا وارتقا . عبرنا من ذلك القرن وذلك البيوت بأن قلنا ، « للمعقل في هذا صورة غير صورته في ذلك » . وليس العبرة من ذلك بالصورة شيئا نحن نبتدئه فكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفي قول الجاحظ : « وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير » (الدلائل ص ٥٠٨) . وهذا كلام شديد الوضوح في بيان وجه هذا القادر الطبيعية الرمزية لكلمة الصورة ، بوصفها حية في استعارات الخطاب لتقدي القديم . ولعل هذا الرمز يؤكد تأكيداً لا مدخل للشك فيه ضرورة إبراء التعليل اللغوي لغة الخطاب القديم ، والاحتياط باستعارات هذه اللغة ، بوصفها صالحة في بناء الخطاب .

(٥٢) القرشي : جبهة أشعار العرب : مع : لى عبد الجباري - القاهرة - عتبة مصر - الفصل الرابع : في قول الجباري الشعر على ألسنة الشعراء - ص ٤٧ - ٥٨ . والتوسع برابع : عبد البرازقي حيدة : شياطين الشعراء - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٤٦ م .

(٥٣) التماثل : لغز القلوب في العصف والصوب : مع : محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة - عتبة مصر - ١٩٦٥ م - ص ٧٠ . وله تعليق متميز على بيت جرير عذبة : لا يخلو من نبرة تشكك وتعب في القول بشياطين الشعراء .

(٥٤) الأصفهان : الأخيار - بيروت - دار الطائفة - ١٩٧٤ م .

(٥٥) ذكر ذلك باقرقز الحموي في معجم البلدان - نشر الكتب - ط ٢ - مطبعة السخنة - ١٩٠٦ م - ٧٥/٣ - وذكر أن جرجان مدينة مشهورة عظيمة بين طبرستان وخراسان ، فيها بحر عظيم ، ينصب لتبين ، ويرفع منها بحر الإبرسم ، وثابت الإبرسم ، في أنهارها ، ما يجعل إلى جميع الأفاق . ويظهر أنها جديكة ضاربة ، يفيض بها بورجوزة نشطة . ويعمل هذا الوصف - احتفال عبد القادر العظيم بالصناعة ، وإشارته إلى تسبيح الإبرسم على نحو خاص - (ويبدأ في الدلائل ص ٣٢٢ وموافقه آخرى) .

(٥٦) جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٣٥١ - تمام حسن : الأصول - ص ٣٠٨ ، قصر حمد أبو زيد : التماثلات في التراث - ص ٨١ : أنظمة التماثلات - مدخل إلى السيميوطيقا - إشراف : سوزا قاسم ونصر حمد أبو زيد - القاهرة دار الإبرسم المصرية - ١٩٨١ م - ص ١١٢ .

(٥٧) أسقط عتق الدلائل كلمة « أعل » الثانية في العبارة السابقة على تعنيها ، عصوراً أنها تعد الجملة : « لأنه لهم الحشر بمن الفضل من الكلام الذي لا يعتمد عليه ، ومما نحن وأولئك » ، كما صرح في الماشق . وحقيقة اللفظ الله مصطلح في تاريخ الكلام يشير إلى من أصداوا يحضون أصدايت الرسول بالإسماء .

(٥٨) في معنى التماثل : تشاك الفكر الفلسفي في الإسلام - دار المشرق - ط ٤ - ١٩٦٦ م - ١٣٠/١ .

(٥٩) الجاحظ : الحيوان : مع : عبد السلام دارود - القاهرة - المجلس - ط ١ - ١٩٢٨ م - ٩٠/٤ .

(٦٠) البلاقي : إحصاء القرآن : مع : السيد أحمد صابر - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨١ م - ص ١٦٩ . وتزيد من التفصيلات عن أنظم برابع : أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية ولطوها - ٣٣١/٣ - ٣٣٤ .

(٦١) إبراهيم بن الفثير : الرسالة الصغرى - شرح : زكي مبارك - دار الكتب المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م - ص ٢٩ .

(٦٢) انظر عرضاً آخر عمل تضاليف التشبيه والقياس وترادفها في الدلائل ص ٤٢٣ .

(٦٣) دى سوير : علم اللغة العام - ت : برتول يوسف عزيز - بغداد - بيت الموصل - ١٩٨٨ م - ص ٨٦ - ٨٨ .

(٦٤) بقر بعض الباحثين أن عبد القادر ينظر إلى عملية إلقاء الأكتاف بين المخططات في التشبيه والتماثل ، وأنه كان يرى فيها نوعاً من البهر ، أو مظهرًا لبراعة عقلية لدى الشاعر خلف لب اللغوي . وهذا صواب كله ، لكنه لا يمنع لنا أن نقف عبد القادر لأنه لا يحظر بقاء ذلك التشبيه والاستعارة فكهما أن بوصلا للمعنى حلساً جزئياً من العالم يتأز مع فيه من المحدوس في القصيدة فيضى بالتألف إلى وجه جديد بذاته وبالعالم من حوله . فلذا راجعنا هذا النقذ على رؤية العالم التي تصرع خطاب عبد القادر كما حسدناها ، وجدنا أنه لا هل للنقد . برابع في هذا الشأن : جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٢١٠ .

(٦٥) محمود الحسني الرسبي : مفهوم الشعر في النقد العربي على نهاية القرن الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م - ص ٢٩٦ .

(٦٦) عز الدين السامح : تفسير النص للأدب - القاهرة - مكتبة غريب - ط ٤ - ١٩٨٤ م - ص ٦ .

(٦٧) إبراهيم سلامة : بلاغة أنسطو بين العرب واليونان - الأنجلو المصرية - ١٩٥٠ م - ص ٢٦٧ .

(٦٨) محمد خلف الله : نظرية عبد القادر الجرجاني في أسرار البلاغة - مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية - للجلد الثاني - ٤٤ .

(٦٩) مصطفى سوزا : دراسات نفسية في الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٩ .

(٧٠) مصري عبد الحميد حنونة : الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية الحديثة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م - ص ١٥ - ١٦ .

(٧١) برابع في سيكولوجية للكتاب : انتصار ولس : السلوك الإنسان - القاهرة - دار المعارف ١٩٧٤ م - ص ٨ ، ووتر : علم النفس الإكلينيكي - ت : حيلة محمود حنا - دار البروق - ١٩٨٤ م - ٩٩ ، حمد عبد القادر (وأخرون) : علم النفس - القاهرة - مطبعة لمرعة - ط ١ - ١٩٣٢ م - ٢٩/١ - ٣٠ . طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - الأنجلو المصرية - ١٩٨١ م - ص ٩٧ .

(٧٢) برابع في تفسير القوي : محمد صليب المراني : دراسات في طباطب بلاغة المشرق - دار المعارف - ١٩٧٢ م - ص ٩٠ - ١٧٦ ، وانظر جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٢٨ - ٣٣ .

(٧٣) Fryer, Henry Sparks, General Psychology, New York, Barnes and Noble, INC. 1954, p. 206 .

(٧٤) الشريف الجرجاني : التمهيدات - ص ٢٢٩ .

(٧٥) السابق - ص ١٧٨ .

(٧٦) يجب ألا تصور الفريدة هنا مثلاً هي مثاقفة في خطابها المعاصر . يقول عبد القادر : « والأخلاق كلها تدخل في الفريدة نحو السخنة والكوم واللام »

إشكالية الإبداع الشعري

بين التنظير اليونانى
والتأصيل العربى
والتفسير المعاصر

عبد الفتاح عثمان

(١)

الروح الدائم ، والجهد الإرادى المائل ؛ والشاعر فيه صانع يمتلك القدرة على الخلق والابتكار .

إن الشعراء عند أفلاطون ويفقدهم الآله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنياء والعرافين للمهمين حتى ندرك نحن السامعين أن هؤلاء لا يستطيعون أن يتفكروا بهذا الشعر إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأن الآله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بأنفسهم ، وأكبر دليل على ما أقول هو توتنيخوس ... الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الفنائى كله ، وهو من إبداع ربة الشعر كما يترف الشاعر نفسه ، ويدل على أن الآله يبين بهذا الدليل عما لا يسمع لنا بالشك . إن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ، ولا من نظم البشر ، لكنه سهاوى من صنع الآلهة ؛ وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الآله الذى يجل فيه ، ولأثبت ذلك تعتمد الآله أن ينطق أنفه الشعراء بأروع الشعر الفنائى^(١) .

ومفهوم الإبداع الفنى يصدق عنده على المواظف الإنسانية العليا والفضيلة ؛ وفى أول خطابه الثانى من (فيدوروس) ، وموضوع هذا الخطاب هو الحب ، يذكر على لسان سقراط أيضا أن عواطف الإنسان العليا تقترن كلها بنوع من النشوة ، والشعراء فى حالة الإبداع وسطاء كالأنياء والعرافين للمهمين ، وهذا يتفق مع ما ذكره فى محاوره أخرى له عنوانها «مينون» ، وموضوعها البحث فى طبيعة الفضيلة وهل يمكن أن تلقى ؟ وفى تدور بين سقراط والأمير مينون ؛ وتبيح سقراط فيها إلى أن الفضيلة تنبذ إلى الروح بتذكرها لما سبق أن كانت على علم به فى عالم الأرواح ، قبل أن تعبط إلى هذه الأرض ، وتعمل فى الجسم . فالفضيلة ليست سوى إلهام ؛ وهى من نصيب المهمين من الحكام والعرافين والكهنة

مازالت قضية الإبداع الفنى من أكثر قضايا النظرية الشعرية غموضا وتعقيدا ، ذلك لأنها لم تحسم بعد ، على الرغم من تقدم الدراسات الفلسفية والنفسية ، وكثرة ماكتب فيها من بحوث ، ونشأ حولها من نظريات .

ويبدو أن السؤال القديم الجليل ، كيف يبدع الشاعر ؟ سيظل حيا متجددا مادام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يبحثون سر هذا الإبداع .

ويرجع غموض الإبداع الفنى إلى ارتباطه بمشكلة السلوك الفردى عند الإنسان ، وتوغل فى أعماق الشعور والأشعار ، وانبثاقه من قوى عدة داخل العالم النفسى للمبدع وخارجه ؛ وكلها مسائل ذات طبيعة غامضة لم توضح فيها الرؤية ، ولم تقل فيها الكلمة الأخيرة بعد . وفلسالة لا تزال أعقد من أن يبت فيها بهذه البساطة ؛ فهى تفس مشكلة من أعقد المشكلات السيكلوجية ، أولا ، وهى مشكلة السلوك الفردى ذات الجذور الفلسفية الشيعية ، ونفس هذه المشكلة فى أعقد جوابات السلوك بوجه عام ، أسمى الإبداع^(٢) .

يضاف إلى ذلك أن الاستخبارات الكثيرة التى قام بها علماء النفس لم تنجح فى الوصول إلى نتائج حاسمة فى هذا المجال ، وبقيت ماعية الإبداع أمرا ضبابيا لم يكشف عن نفسه بعد .

وقد بدأ التفكير فى قضية الإبداع الفنى مع بداية التأصيل لنظريات الفن وعمامة الشعر وبخاصة فى التراث اليونانى ، حيث كان لكل من أفلاطون وأرسطو رأى خاص فى ماعية الإبداع . فعمل حين كان أفلاطون ينظر إليه على أنه إلهام يهب على الشاعر فى حالة من اللاوعى ، وأن دور الشاعر يقتصر على مجرد أنه وسيط ينقل ماقلبه عليه الآلهة ، كان أرسطو ينظر إليه على أنه بناء فنى يتم فى حالة من

ففي موضوع المحاكاة : والشعر عنده صنته فنية ، ويتألف العمل الشعري من الكلمات المكتوبة أو المنطوقة ، ويتجسد من الشاعر الأساس في عملية الاختيار والتنظيم التي يكتب بها الشكل تكامله العضوي ، والشاعر لديه يصنع الحكمة الفنية للأحداث ليرسم بذلك صورة متكاملة عكسة لأفعال الناس^(١) .

ويور الخيال عند أرسطو ولا يحدو مجرد تعبير الأحداث الواقعية باستبعاد جميع نواحيها السخيفة ؛ ولكن هذا وحده كاف لأن يجعل الشعر الناتج عن هذا شيئاً خالفنا تماماً تلك الصورة النمطية التي نرسمها أفلاطون وجعلها سبباً للظلم في الشعر .

وناه عن هذا تكون كلمة التقليد (المحاكاة) في الشعر في نظر أرسطو مطابقة لما ندعوه اليوم الصنعة أو المهارة الفنية^(٢).

وعلى هذا يكون الإبداع الشعري عند أرسطو جهداً إبداعياً واعياً ، يستكشف ألقى التجربة الشعرية ، ويختار الشكل الفني المناسب للتعبير عنها ، ويتأتى في صناعة هذا الشكل ، معتمداً على الدربة والمهارة الفنية في الصياغة اللغوية .

وقد انتقل هذا التفكير إلى الرومان ؛ فقد كان هوراس ومعه مدارس الإسكندرية الفلسفية يرون الإبداع الشعري صنعة تعتمد على المهارة الفنية ، وقالوا : «دبل الشعر فن له أسراره ومكنوناته ، فما يجتدي الإلهام بغير الفن والمجهود ، بل إن بعضهم من شط إلى القول بأن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحى فيه»^(٣) .

والقول بأن الإبداع الشعري صنعة كان أمراً معروفاً عند المتقدمين من الرومان أيضاً . وصحيح أن مبدأ الصقل وإتقان الصنعة لم يجد قبل هوراس والإسكندرية من بدائع عنه دفاعاً منطقياً ، ولكنه كان معروفاً للمتقدمين من الرومان إن لم يكن معروفاً عن طريق أرسطو فمن طريق ديتريش . . لكن إذا ضربنا صفحا عن هذه الخلافات الفرعية وجدنا أن هناك فكرة واحدة تشترك فيها جميع هذه المدارس (يعني مدارس الإسكندرية من الرومان) وهي فكرة الصقل وإتقان الصنعة^(٤) .

ويؤكد هذا المفهوم قول هوراس في قصيدته «وطن الشعراء : فيليني جري فيكم دم بومبيليوس ، أرتدوا قصيدة لم تتارها الأيام الطوال والإصلاح للثلاث بالصقل عشر مرات ، ولم تلبظ كظفر قفص قضاً محكياً ، أصبح شعر عظيم من الناس لا يثبت يقض أظفاره أو قص لحية ، ويكتسح الأماكن المتكفة ، ويضطحي الحفلات ، لا شيء إلا لأن دوق قريظ يعتقد أن التبرع القنطري أفضل من الفن المكتسب العظيم ، ويولد من ساحة هلوكون من صح عقله من الشعراء»^(٥) .

ومعنى هذا أن هوراس كان يرى عملية الإبداع الشعري صناعة واعية تنم عن جهد عقلي ، لا إلهاماً ينم عن صورة غنطية جنونية ؛ فقد كان «يقت أولئك الشعراء الذين لا يأتهم الإلهام إلا على صورة غنطية جنونية ، سواء أظهر ذلك في شعرهم أم في سلوكهم ، ولهذا ثلثت في نفسه قوة المحافظة الشديدة ، لما أبصره من جنون

والشعراء ؛ ولا يمكن هؤلاء أن يلتفوا غيرهم ، كما لا يمكن للشعراء أن يلتفوا الآخرين بعقريتهم»^(٦) .

وقد رأى بعض الباحثين المعاصرين أن ربط الإلهام الشعري بالألفة دليل على استعظام أفلاطون لظاهرة الإبداع الفني . يقول الدكتور عبد الحميد يونس وهذا الارتباط بين الإلهام الشعري والفن الخارجي يرتبنا إلى أي حد استعظم اليونان ظاهرة الإبداع الفني ورواها تخرج عن حدود المقننة المعادية للإنسان ، وتغايير المغفل من القول والعمل ، فتسم الجنون حيناً ، وتلابس الحكمة العليا أحياناً^(٧) .

كذلك رآه بعضهم سمواً بمكانة الشعر والشاعر معاً ، ولكني أرى أن في القول بالإلهام مصدراً للإبداع الشعري خطاً من مكانة الشاعر ، وإزراء بقيمة الشعر ؛ ذلك أنه يجعل من الشاعر مجرد أداة ناقلة لما تروى به الألفة ، وبذلك يتسم دوره بالسلبية ، كما أنه يجعل الشعر فيضاً تلقائياً من ذات غلبة عن الوعي ، ومن ثم يفقد عنصر القصد في توظيفه لغاية سامية .

وورد مصدر الإبداع إلى قوى غيبية يتناغم مع نظرية أفلاطون في النُّل ، تلك التي ترى أن العالم الحقيقي المثلث الثابت هو عالم الألفة أو عالم المثل ، أما العالم الواقعي الذي نعيش فيه ، فهو مجرد ظلال باهتة ، وأشباه مثالية للعالم الأول ، ومن ثم فإن الشاعر لا يمدو أن يكون ظلاً وشبحاً ينطق بصوت العالم الحقيقي في عالم الواقع .

وإذا كان الفيلسوف التجريدي أفلاطون ، يرى الإلهام مصدراً للشعر ، حيث تسلب فيه قوة الإبداع ، وتنزع منه الإرادة الواعية الكاشفة ، فإن أرسطو التجريدي قد رد مصدر الشعر إلى الإنسان ، وأرجع إبداع الشعر في نشأته الأولى إلى الفرائز الطبيعية فيه ، وذلك يظهر من قوله : «ويبدو أن الشعر نشأ عن سبعين كلاماً طبعي ؛ فلمحاكاة غريزة في الإنسان منذ الطفولة ، كما أن الناس يمدون لذة في المحاكاة . . وسبب أسر هو أن التعلم للذيل لا للفلاسفة وحدهم ، بل أيضاً لسائر الناس»^(٨) .

فالشعر لم ينشأ عند الإنسان استجابة لقوى الألفة أو السحرة أو الكهنة ، وإنما هو استجابة واعية لما طبع في الإنسان من حب المحاكاة والغنى والتعليم .

وبهذا المفهوم يخضع إبداع الشعر للجهود الإرادية الواعية ، وتكون للمحاكاة نوعاً من المهارة الفنية التي يستطيع الشاعر من خلالها أن يعبر عن الواقع لا كما هو كائن ، بل كما ينبغي أن يكون . إن لفظ التقليد (المحاكاة) عند أرسطو يعني المهارة الفنية التي بواسطتها يستطيع الشاعر أن يصل في النهاية إلى التعبير عن إلهامه الخيالي بصورة يمكن توصيلها إلى الأذهان^(٩) .

ومن أجل هذا ينال الشكل الفني عناية خاصة ، فيقوم الشعر على صنعة لها قواعدها وتقاليدها الفنية ، ويتم الإبداع بالوعي والاختيار الحر . ويرتكز أرسطو فيما يتعلق بمهمة المحاكاة أو مهمة الشعر للمساوي على الناحية الشكلية أو ناحية البناء الفني تركيزاً شديداً ؛ فهدف الشعر عنده فني ، وهو بناء شكل فني ، أو قالب

وروى الجاحظ أن بعض الشعراء قال لرجل : أنا أقول كل ساعة قصيدة ، وأنت تقرضها في كل شهر فلم ذلك ؟ فكان جوابه : لأني لا أقبل من شيطان مثل الذي تقبله من شيطانتك^(١٤)

وعند شعراء الجاهلية نجد أبياتاً تحدثت عن شياطينهم . فالأعشى يصف لحظة الوحي ، وحضور الإبداع ، ويعزوها إلى شيطانه «مسحلي» فيقول :

وما كنت ذا قول ولكن حسيتي
إذا مسحلي يسلي لي القول أفرق
شريكان فيها بيننا من هواده
صفيان : إنني وجن موفقي
يقول فلا أحيا يقول يقوله
كفنا لأعشى ولا هو أخرق^(١٥)

وكان الشاعر عمرو بن قنن يجهو الأعشى ، ويزعم أن جنية تسمى «جهنم» هي التي ترفده بالشعر ، على نحو جعل الأعشى يرد عليه مستعينا بشيطانه مسحلي في قوله :

دعوت خليلي مسحلا ودعوا له
جهنم جدحا للهجين الحكم^(١٦)

أما حسان بن ثابت ، فقد كان في جليليته يجعل نتاج شعره قسمة بينه وبين شيطانه من «بنى الشيبان» - إحدى قبائل الجاهل - فيقول :

إذا مائرصرع فينا الغلام
فها إن يقال له : من هو
إذا لم يسد قبل شد الإزار
فذلك فينا الذي لا هو
ولي صاحب من بنى الشيبان
فطورا أقول وطورا هو^(١٧)

وإذ جاء مصدر الشعر إلى قوى غيبية خارجية لايحى أن التقاد العرب القدماء قد فهموا أن الإبداع الشعري إلهام يشرى على النفس فجاءت كما تشرق الشمس دون جهد وفكر ووعي ، وأن الشاعر يصدر عن عفوية وتلقائية لا يحتاج معها إلى تعلم وإرادة وثقافة وعذبة ، وإما يراد به أن الخواطر الشعرية تلمع فجأة بعد فترة من الكمون حين تستثار بعوامل نفسية ، وأن ابتياق الشعر إنما هو نضج يبرز من طبع مصقول بالثقافة المناسبة ، والخبرة اللازمة ، ويتم في حضور العقل ويجهو إرادى واع . ومن ثم فإن رد الشعر إلى قوى غيبية متمثلة في الشيطان يدل على الوعي بخاطر الصناعة الشعرية ، وعظمة مصدرها ، وامتياز الشاعر على أقرانه بصفات

الإفراط في النزعات الفردية ، فأخذ يقرر في شدة بأن الشاعر كائن عاقل ، وأن الشعر فن معقول^(١٨) .

من هذا يتضح لنا أن الإبداع الشعري عند الرومان كان صنعة فنية تقوم على الوعي ، والمجهود الإرادى العاقل ، وأنهم يتفقون مع نظرية أرسطو ، على نحو يؤكد غلبة الاتجاه الأرسطى في تفسير عملية الإبداع .

(٢)

وقد أخذت قضية الإبداع الشعري مكانا في التراث النقدي عند العرب ، وذلك لأصلتها الوثيقة بتحديد مصدر الشعر ، أهو إلهام أم صنعة ؟ وما يمكن نتيجة لهذا التحديد من فهم لطبيعة الشعر ، وتوضيح لكثير من قضاياها .

ويكمن القبول بأن النقد العربي القديم قد شهد الموقف نفسه الذى وقفه نقاد اليونان ؛ فظهر عندهم مصطلح الإلهام ، وإرجاع مصدر الشعر إلى قوى غيبية كما كان الحال عند أفلاطون ، كما ظهر عندهم القول بالصنعة على النحو الذى عرف عند أرسطو ، لكن تفسيرهم للإلهام والصنعة كانت له طبيعة خاصة ، ترتبط بالرواية العربية الإسلامية لإشكالية الإبداع الكفى ، وهو ما سنحاول إبرازه من خلال تصور نقاد العرب القدماء .

لقد تبنى هؤلاء النقاد - كثيرهم من الأمم - إلى أن لبعضهم قدرات لافئة للنظر على صياغة المائل بطريقة متممة تميز النفس وحرمتها ، بوقعها الموسيقى ، وصورها الفنية . وكان لا بد من التساؤل عن مصدر هذه القدرات ، الذى يمد الشاعر بالصورة والأفكار ، ويجهل ينطلق إلى العلاقات بين الأشياء ، ويرى بعين البصيرة أكثر مما يراه غيره .

وقد هدتهم فطرتهم البسيطة إلى ثقل المصدر في قوة خارجية ، وجعلوها إلى الشياطين .

وليس في هذا التصور غرابة أو دهشة ؛ فقد سبقهم أفلاطون في النظرة إلى الشعراء على أنهم مجرد قلة لما قلته عليهم الألفه ، وبذلك سلب كل جهد إرادى واع يمكن أن يقوموا به ؛ فهم مسلمو الإرادة ، فاقدو الوعي ، وفي حالة جذب وهيام ونشوة في أثناء الإبداع .

وقد نقلت لنا كتب التراث النقدي أمثلة لبعض الشعراء الذين ذكروا شياطينهم وأطلقوا عليها أسماء محددة ، بل وانتصروهم بأنواع هؤلاء الشياطين الذين يمدونهم بالصور والملمات .

يقول أبو حلال العسكري : «وكان كثير من شعرائهم يدعى أن له شيطاناً يمدّه الشعر ، منهم الفرزدق ، كان يكنى شيطانه أبا البتين . ويقول أبو النجم :

وجلدت كل شاعر من البشر
شيطانه أثنى وشيطانى ذكر^(١٩)

وعلى كل حال فقد احتضن القول بالإلهام مصدرا للإبداع الشعري ، وأن الشاعر يوحى إليه ، لأنه اصطدم بأسباب عقائدية ، منها أنه يسوى بين النبي والشاعر في تلقى الوحي من قوى غيبية ، حيث لم يفرق المسلمون بين الوحي الغيبي الذي يهب على الشعراء ، والوحي الذي ينزل على الأنبياء ، وهو ما أشار إليه أحد الباحثين المعاصرين في التراث النقدي (هو جرونيباوم) حيث يقول : «فلما جاء الإسلام اقتضى الوضع الجديد أن يميز الناس بين الوحي الذي يختص به النبي ، والإلهام الذي يتصل بالشعر ، وهذا حال دون رفع الشعر إلى مستوى الإلهام الصادر عن قوة لا إنسانية ، مثلما كان أفلاطون عند الإغريق يرى في الشاعر ترجمانا عن الوحي الإنساني ، وأنه له استقلاله الذاتي عن ذلك الوحي»^(١٨).

وقد أدى اختفاء القول بالإلهام إلى ظهور مصطلح الصنعة قربنا لعملية الإبداع ، واتخذ القول بأن الشعر صنعة يعظم ويزداد وزنا في كل المباحث المتصلة بالنظرية الشعرية ، وذلك عند واحد من النقاد القدماء اللذين قربونا بين الشعر والصناعة من ناحية المادة والصورة ، وبكيفية الإبداع ، وتشكيل النص ، حتى تحولت إلى عنوانين للكاتب ذاتها فظهر كتاب «الصانعين» ، والعملة في صناعة الشعر ونقله .

(٣)

ولكن صنعة الشعر وإبداعها لها سببها الخاصة التي تختلف عن الصناعات العملية الأخرى بوصفها نتاجا للفكر والشعور معا ، وتزويجا بين الموهبة الفطرية والثقافة المكتسبة في آن واحد . لذلك اهتم بها النقاد وعالجوها من جوانبها المختلفة ؛ فقد تحدثوا عن الدوافع التي تلغى الشاعر إلى الإبداع ، وتأثيرها النفسي في جودة الشعر ووجداته ، وتفاوتها في قدرتها على تحريك الشاعر ودفعه إلى التعبير .

ذلك تحدثوا عن أثر البيئة وأشجارها ومناظرها في تحية الجوهر للنسب للإبداع ، وبينوا أهمية اختيار الوقت والمكان المناسبين للحظة الإبداع الفني ، ووصفوا الشعراء لحظات ميلاد العمل الفني ؛ والمهارة التي يعاينونها نفسيا وغنيا بما يكشف عن صعوبة الخلق الشعري ، وكيف أنه يستغرق كل العاطفات العمورية والإدراكية والنفسية ، ويحتشد له جميع قوى الإنسان المبدعة ، بل إنهم حددوا بوضوح الخطوات التي يتبعها الشاعر في إبداع القصيدة .

إن دراسة هذه الجوانب تكشف عن رؤية متسقة لطبيعة الإبداع الشعري في التراث النقدي ، كما تفصح عن النظرة الثابتة إلى صناعة الشعر وتمايزها عن غيرها من الصناعات ؛ فهي تتم استجابة لمعامل نفسية داخلية ، وتؤثر فيها طبيعة الزمان والمكان ، وتتطلب حشدا للعاطفات المبدعة في الإنسان ، ومن ثم فليس كل إنسان قادرا على هذه الصناعة ، لأنها لا اكتسب بالتعلم والممارسة وحدها ، بل لابد فيها من توافر الدالة النفسية التي يعيها المكان المناسب ، والزمان المناسب ، والدافع المناسب . فإذا أضفنا إلى كل

خاصة تؤهلها للتعبير الشعري المعجز ؛ وبذلك يختلف مفهوم الإلهام عند العرب عنه عند أفلاطون .

ويمكن القول بأن مصطلح «الإلهام» قد ورد في التراث النقدي لأول مرة عند الجاحظ ؛ ففي كتابه البيان والبيان نجد أنه يرى أن الشعر الجيد ما كان وليد البداية والارتجال وكأنه إلهام ، وعكس الإلهام عنده هو الصنعة والتكلف . يقول الجاحظ : «وكل شيء للعرب إما هو بدئية وارتجال وكأنه إلهام ، وليست معاناة أو مكابدة ، ولا استعانة ، وإما هو أن يصرف همه إلى الكلام أو إلى رجز يوم الحفصم فتأتيه الممان إرسالا ، وتنتال عليه الألفاظ انتيالا»^(١٩).

وفي النظرة المتسرعة يمكن أن نحكم - بناء على النص - بأن الجاحظ يقف إلى جانب الإلهام ، ويرى الشعر انتماء فنيا تلقائيا يتم بغير جهد إرادي ؛ ولكن للتأمل لكتابته يرى أنه في مواضع أخرى ينقل أقوالا تشيد بقيمة التجويد الفني ، وتلبي من قدر الروية والأناة ؛ فهو ينقل أبيات سوديد من كراع العكك التي يتحدث فيها عن معاناته في إبداع الشعر ، والتي يقول فيها :

أبيت بأسباب القسوى كفا
أصاى بها سريرا من الوحش نزا
أكالته حتى أحرس بعد ما
يكون سحيرا أو يهد فاجعا
عوصى إلا ما جعلت أسلها
عصا مربد تفتي نورا وأقروا

وعلق عليها قائلا : «ولا حاجة بنا مع هذه الفقرة إلى الزيادة في الدليل على ما قلنا ؛ ولذلك قال الخطيب : خير الشعر المحول المحكك»^(٢٠) ثم إنه ينقل مبادئ الإضاءة بالتجويد الفني : «وهو مدحون الملقى والرفق والتخلص إلى حبات الغلوب وإلى إصابة عيون الماني»^(٢١).

ومعنى هذا أن الإلهام لا ينبغي أن يفهم على أنه نوع من القبض الطفاقي ، أو الوحي النفسي ، وإما هو نضج فني يبرز من داخل العالم النفسي للشاعر بعد فترة من الكمون ، والتحصيل الثقافي ، والتأمل الراعي ، والإثارة النفسية ، وليس إشراقا يسطع على النفس فجأة .

ويبدو أن حديث الجاحظ عن الإلهام بمعنى البلية والارتجال كان يقصد به الإضاءة بالعقل العربي لا التنظير للشعر ؛ فالهدف من ورائه قومي لاني ؛ ذلك لأن الصراع بين العرب والشعوبيين كان قد أطل برأسه ، وبرز إلى السطح في القرن الثالث الهجري ، وأخذ كل فريق يتصحب بلجسه ، ويفخر به في مجال الفكر ، فالتدفع الجاحظ تحت ضغط الشعور بالانتماء العربي والإخلاص له إلى تأكيد تفوق الجنس العربي وقدرته الفطرية على البدئية والارتجال في مجال الفكر والفن .

هذه العوامل السابقة وجود الطبع المصقول بالتألف والذكاء ، وضحت لنا ماعية الإبداع الشعري .

لقد أدرك النقاد العرب أن الشعر لا ينبعث من فراغ ولا يصدر عن تجريد ، وإنما يصدر عن نفس جيالة بشى المشاعر ، تماهى من الفلق ، وتتخذ موقفا معينا من الحياة يعبر عن رؤيتها الخاصة ، وما تحس به من آلام وأمال ، ونوازع وتطلعات .

ويناء على هذا الإدراك فإن تبع الشعر لا يفيض فجأة ، وإنما لابد من براعت تثيره وتحركه ، ويحمله يتدفق بالمطام ، ويسخو بآيات الفن .

وقد حدد ابن قتيبة هذه البراوت حين قال : « وللمشعر دواع تحت البلىء وتبعث المتكلف ؛ منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب »^(٢٦) .

وهذه الدواعى التى حددها ابن قتيبة تتمثل فى مقتضيات خارجية ، كالطمع الذى يدعو الشاعر إلى المدح ، أو الغضب الذى يدفعه إلى الهجاء ، ومقتضيات داخلية ، كالشوق الذى يعبر فيه الشاعر عن عواطفه تجاه من يحب ، والشراب الذى يؤثر بخلق جو من السعادة الوهمية فيشتى الشاعر ويصف شعوره السعيد .

أما الطرب فهو نوع من التمتع الفنية التى يمسها الشاعر وينفعل بها ؛ وقد تتحقق من سماع صوت جميل ، أو موسيقى شجية ، أو رؤية منظر طبيعي خلّاب . وهذه الأشياء قد تؤثر فى نفس الشاعر المرهقة فتثيره للإبداع ، غير أن الإبداع لا يكون عملا مباشرا هو بمثابة رد فعل لهذه الانفعالات ؛ وإنما يبدأ الشاعر إبداعه بعد أن تبدأ عواطفه وتستغرق .

وينبى ألا نفهم أن المقتضيات الخارجية التى تدفع الشاعر إلى المدح أو الهجاء منفصلة عن مشاعره الذاتية ، بل إنها تتحول فى وجدانه إلى مقتضيات داخلية ؛ وهذا هو معنى التجربة الفنية للشعر .

وقد وضح حازم القرطاجنى فى القرن السادس الهجرى طبيعة هذه البراوت ، وأنها بمثابة تأثيرات وانفعالات نفسية تستثار نتيجة لأمور تعرض للشاعر ، قد تكون سارة فتسبب لها النفس ، وقد تكون كئيبة فتفضى لها ، كذلك قد تسعد النفس بالاستغراب والتعجب الذى يحدث نتيجة لحدوث تألف وتوازن بين الأشياء ، وقد تنفضى للتحويل من مال سار إلى مال غير سار ، وقد تكون النفس حين وآخر تعرض للأنوال الشاجية التى تؤثر فيها وبمزها لكونها ترتاح لها من جهة ، وتكثر لها من جهة أخرى^(٢٧) .

ومعنى هذا أن الشعر ينبعث من نفس الشاعر نتيجة للانفعالات النفسية المثارة ، سواء كانت هذه الانفعالات مما يسيطر النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء والاستغراب ، أو يقبضها بالكآبة والحوف ، والتحول من السعادة إلى الشقاء .

والدواعى النفسية التى تحرك عملية الإبداع ليست كلها فى مستوى واحد ، بل بعضها أقدر على تحريك الشاعر وإيقاظ مشاعره

من بعض ؛ فقد قال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخرمي : ومدائحك لحمد بن منصور بن زياد - يعنى كاتب البرامكة - أشعر من مرثيائك وأجود . فقال :

كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء ، وبينهما بون بعيد .

وقد عقب ابن قتيبة على هذا القول بقوله : وهذه عندى قصة الكعيت فى مدحه بى أمية وآل أبى طالب ؛ فإنه كان يتشيع وينحرف عن بى أمية بالرأى الهوى ؛ وشعره فى بى أمية أجود منه فى الطالبين ؛ ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع ، وإثارة النفس لمآجل الدنيا على أجل الآخرة^(٢٨) .

إن هذه العبارة الأخيرة لابن قتيبة تشير إلى حقيقة مهمة هى أن صدق العاطفة لا يعنى بالضرورة إبداع شعر جيد ، وكلها لا يعنى بالضرورة إبداع شعر ردي . وبينارة أخرى ، فإن الشعر الجيد ليس هو الذى يتولد عن تجربة واقعية ، بل تكون التجربة المتخيلة أكثر فنية وإستسا ؛ فالكعيت لا يصدر فى مدحه للأمويين عن عاطفة صادقة ؛ لأنه يكرههم ، ومع ذلك فإن شعره فيهم أقوى من شعره فى الطالبين الذين يحبهم ويتشيع لهم ، وهذا يعنى أن التجربة الفنية شىء يختلف عن التجربة الواقعية ؛ فالمدح إما هى فى الحافظ الذى يدفع الشاعر إلى تمجس الطواغيت وقتلها وإبداعها .

وقد وضح القرطاجنى تفاوت البراوت فى تحريك انفعالات الشاعر للإبداع ، وأنها الأمور التى لها اتصال بوجوده ، والتصاق بمشاعره الخاصة ، كالوجد والاشتياق والحزن إلى المنازل المألوفة^(٢٩) .

ويرى النقاد القدماء أن هناك تجانسا بين كل غرض من أغراض الشعر ، والمعامل النفسى الذى يشه . يقول دهيل بن عل الخزازي : ومن أراد المدح فيألفه ، ومن أراد الهجاء فيألفه ، ومن أراد التشبيب فيألفه ، ومن أراد التشيق والمشتى ، ومن أراد المعاتبة فيألفه^(٣٠) .

وهذا القول يدفعنا إلى مناقشة قضية عل جانب من الأهمية ، تتمثل فى الصلة بين الانفعال النفسى الذى يحرك الشاعر والعمل الفنى الذى يبدعه ؛ فهل العمل الفنى يمثل انعكاسا لنوع الانفعال الذى أثاره ؟

إن الذى نلعب إليه أن العمل الفنى ليس بالضرورة مطابقا للانفعالات النفسية ؛ لأن دور هذه الانفعالات ينتهى حين يبدأ الشاعر صياغته اللغوية ، ويكون فى حالة بناء فنى لها ، ولا شك أن البناء الفنى للشاعر يختلف عن المشاعر ذاتها ؛ فالشعر ليس تعبيرا حقيقيا عن الأحاسيس الشخصية ، أو العواطف الذاتية ؛ فالأحاسيس الشخصية والعواطف الذاتية لا قيمة لها فى الفن الحقيقي الذى يعبر عن العاطفة الإنسانية العامة ، حيث تمتد رؤيته إلى الأفق الإنسانى الرحب ، وينتج إشارته إلى الأفكار التى تتولد عن العلاقات بين الأشياء والإدراك الموضوعى للمعاني . ويدعم هذه النظرة أن الشاعر لا يبدع شعره فى حيا العاطفة ، وتوهم

وليس الزمن وحده الذي يشكل قيمة في إبداع الشعر، بل إن المكان المناسب له القيمة نفسها في تنشيط خيال الشاعر، واستثمار ملكاته المبدعة، يقول الأصمعي: «ما استدعى شارد الشعر يمثل للماء الجاري، والشرف العالي، والشرف العالي، ولكن الحضر الجاهل»^(٣١). فقلله والخضرة والروابي الطيبة الهواء هي في نظر النقاد العرب أماكن طبيعية من شأنها تغيير طائفت الإبداع، ومنع الشاعر إحساساً بالجلال يحق له الراحة النفسية اللازمة لاحتشاد ملكاته. وقد أضاف ابن خلدون عنصراً جالياً آخر، تمثل في منظر الأزهار التي تعمل عملها الساحر في وجدان الشاعر، حيث يقول: «ثم لا بد له (أي الشاعر) من الخطوة، واستجادة المكان للظهور من المياه والأزهار».

ولا يكتفي ابن خلدون بالمرآى الحسن، بل يرى أن المسموع الحسن الذي يتجلى في الأصوات الجميلة المنتجة من صوت الطيور، وخرير الماء، وحفيف الأوراق، وهسات الأزهار، تثير قريحة الشاعر، وتنشط ملاذ سروره، وهكذا السمع لاستدارة القريحة، وتنشيطها بملاذ السرور، ثم مع هذا كله فشرط أن يكون على جمال ونشاط، فذلك أجمع له، وأنشط للقريحة^(٣٢).

إن الحرص على البيئة النفسية، واعتدال مزاج الشاعر، وتوفير وسائل الإنتاج البصري والسمعي، أمر مطلوب لعملية الإبداع الفني، ولهذا الارتباط الوثيق بين الإبداع والحالات النفسية قد غمر على الشاعر أوقات عصيبة يتوقف فيها عن الإبداع. «وللشعر تارات يمد فيها قريحه، ويستصحب فيها ريشه، وكذلك الكلام المنتور في الرسائل والمقامات والمجربات، ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عاروض يعترض القريحة من سوء غذاء أو خاطر غم»^(٣٣).

والإبداع الفني - عند النقاد العرب القدماء - ليس عملاً سهلاً، مقدور كل فرد أن يقوم به، وإنما هو عمل معقد مركب من أمور متعددة، لا يقتدر عليه غير الموهوبين من البشر، الذين غرسوا بصناعة الشعر، وفهموا تقاليده وأسرارها. لذلك يروى ابن رشي عن بعض النقاد قولهم «عمل الشعر على الحائق أشد من نقل الصخرة» وقولهم: «إن الشعر كالبحر، أهول ما يكون على الجاهل، أهول ما يكون على العالم، وأصعب أصحابه قلباً من عرفة حق معرفته»^(٣٤).

وهناك الروايات التي تصف الشعراء في لحظات الإبداع، وتكشف عن مدى المعاناة والجهد الذي يبذل في سبيل إخراج العمل الفني إلى الوجود. إنه صراع مرير بين الشاعر واللعن الذي يقبض عليه بخياله الوثاب، وبين المعنى واللفظة الشعرية المناسبة.

لقد وصف الرواة حالات الشعراء، ومنهم جرير والفرزدق وأبو تمام، في لحظات الإبداع الشعري. ومع التحفظ على صحة هذه الروايات، فإنها تكشف عن الرؤية النظرية لطبيعة هذا العمل الشاق؛ فقد قالوا «كان جرير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليل يشمل سراجها، ويمزج، وربما علا السطح وحده فاضطجع

الإحساس، ولكن بعد أن تهدأ الشاعر، وترسب في الأعين تستمد من حلة من السكينة والتأمل».

غير أن هذا التصبر للصلة بين الانفصالات النفسية والإبداع الفني ينبغي ألا يقلل من أهمية الجهد القدماء نحو تفسير الإبداع على أسس نفسية؛ ذلك لأنه اقتراب من عالم الشاعر للتشيز وثاته المتفردة، على نحو يوحى بأن صناعة الشعر أو إبداعها طابعها الخاص من حيث ارتباطها بشاعر الإنسان الحية، أو لقتل - تعبير آخر - رؤية العالم الخارجي من خلال العالم الذاتي للشاعر.

ولعل في قول أحد القدماء بأن الشعر جيشان الصبر لبلغ تعبير عن حقيقة صناعة الشعر، وأنها تنبع من داخل الإنسان قبل أن تكون توجيهها من خارجه؛ فقد سئل أحد البلغاء: «ما هذه البلاغة التي ليكم؟ فكان جوابه شيء عجيب به صلواتنا على المستنارة»^(٣٥).

وهذا القول يعني أن الشعر فن إنساني ينبثق من قلب الإنسان بعد أن يتغلب به ويتماثل، ويعيشه، وينضج في داخله.

وإذا كان للعوامل النفسية كل هذا التأثير في تخلق روافد الشعر، فإن اختيار الوقت المناسب للإبداع يؤثر أيضاً في قدرة الشاعر على الإمساك بالمعاني المقلنة. ومن ثم فينبغي على الشاعر أن يختار الوقت المناسب لعملية الإبداع، فلا يكره نفسه على العمل في وقت يكون فيه مرهقا، أو مشغولا، أو مغموماً. يقول بشر بن الحمر في صحيفته: «غد من نسلك ساعة نشاطك وفراغ بك وإجابتها إنك»^(٣٦).

ومثل هذا القول نجده في وصية أبي تمام للبحر: «ويا أبا عبادة، تخير الأوقات وأت قليل المصوم، صفر من الصوم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حفظها من الراحة وقسطها من النوم»^(٣٧).

وقد وضع ابن قتيبة الأوقات التي يكون فيها الشاعر أكثر ميلاً للإبداع، وأقوى استعدادا للحظات الميلاد الفني، وذلك حين قال: «وللشعر أوقات يسرع فيها أيه، ويسمح فيها أيه» منها أول الليل قبل نقش الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها الخلو في الحبس والمسير، وهذه العائل تختلف أعمار الشاعر»^(٣٨).

ونلاحظ أن هذه الأوقات هي التي يكون فيها الإنسان مستجمعا لقواه الشعورية والإدراكية، بحيث يكون قادراً على حشد ما وتوجيهها لصناعة الشعر. على أن هذا القول لا يمثل قاعدة عامة يأخذ بها كل مبدع للفن؛ لأن هناك من يمتلكون قدرة هائلة على التركيز والتأمل في أوقات الليل المتأخرة، وبين الضجيج والزحام؛ فكل فنان له طريقته الخاصة في التأمل، ووقته المناسب في الإبداع، بل لنقل: إن عملية الإبداع ذاتها قد تتمرد على الوقت، وتخرج على الانضباط الصارم، لأنها نشاط إنساني يأبى الخضوع للقراب الجامدة، والقيود الثابتة، ولكن يبقى للقدماء فطنتهم في مراعاة الزمن الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأحوال النفسية للمبدع.

ويقول الشاعر كل ما عنده في أبيات متفرقة ، تبدأ المرحلة الثالثة ، مرحلة التوفيق بين الأبيات بحيث تكون نظاماً متسقاً ، فيجتمع كل ما تشتت منها في سلك جامع .

ثم تبدأ المرحلة الرابعة بتفخيم الشعر وتنقيفه ، فيبدل الشاعر الألفاظ والأبيات بما يبرز حقه ومهارى الحرفية ، كالنساج والنقاش وناظم الجواهر .

لما حازم القرطاجني فقد فصل القول في الإبداع الشعري ، ووضح العوامل التي تساعد في تنشيطه ، والمراحل المتعاقبة التي يتم بها . ويبدو أنه استوعب كل ما قبله ، واستطاع أن يقدم نظرية متكاملة لكيفية الإبداع .

إن الإبداع عنده وليد حركات النفس ، أي وليد الانفعالات النفسية التي تصور النفوس بين بسط وقبض . وهذه الانفعالات تتنوع عنده إلى بساطة ومركبات ، تتضمن الارتياح للأمر السار ، والارتخاض للأمر الحزين ، ومتركب منها ، وهي الطرق المشاجبة التي يقع تحتها كثير من المشاعر كالاستغراب ، والاعتبار ، والغضب ، والتزوع ، والرجاء .

وفي رأى القرطاجني أن إبداع الشعر لا بد له من مهيئات تتصل بالبيئة الخارجية ، وفقرى تتصل بالمسلكات الإنسانية ، فهو عملية مركبة متجانسة تحتاج إلى حشد كثير من العوامل الداعية والخارجية . وتتمثل العوامل الداعية في مجموعة قوى النفس ، وهي المحافظة التي تحفظ الصور والمعاني ، والمألوفة التي تتولى عملية التمييز بين الأساليب والتصورات ، وتتبنى منها ما يلائم الموضوع ، والصائغة التي تتولى عملية الترتيب والتنسيق والتأليف بين عناصر الصناعة من لفظ ومعنى .

وبفضل القرطاجني عمل هذه القوى في معلم دال على طرق العلم بقواعد الصناعة التنظيمية التي تقوم عليها مباني النظم ، وهي قوى عشر ، أفاض في بيان عملها ، وذكر المراحل المتعاقبة التي تقوم بها في الإبداع الشعري^(٣٧) .

وفهم عملية الإبداع حل هذا النحو المنطقي الصادر مع فهم هذا التقاد الكبير لقوى النفس ، كما يلتقي مع فكر ابن سينا الذي يرى النفس تخلف بقوى عدة ، تؤثر في الحلقى التي فيها القوى الحافظة ، وهي الملتكرة ، وهي التي تحفظ المعاني ، وتسمى الحافظة لصيانتها ما فيها ، ومذكورة لسرعة استدعاها لاستيانتها ، والتصويرية تستعيد إياه إذا فقد ، وهي لا تقوم بدور إيجابي في تشكيل المعاني وتمييز الأساليب ، ولكن في استحضار الحياتيات والأساليب ، وانتقاء ما يصلح للموضوع هو من اختصاص القوى للتخييل ، التي تمثل القوى المألوفة عند القرطاجني .

إن هذا التحديد المنطقي للإبداع الفني ، وهذا المستوى من التقسيم والتفريع والتشقيق ، سواء كان ذلك عند ابن طباطبا العلوي أو عند حازم القرطاجني ، يفقد الإبداع الشعري طابعه الكل المتميز ؛ لأنه لا يتم على مراحل لكل مرحلة غايتها المحددة ، ولا يتسلسل على هذا النحو ، بل يتم في روعي الشاعر بتمازج كل

وغنى وأسه رغبة في الحلوة بنفسه . ويمكن أنه صنع ذلك في قصيدته التي أحرس بها بنى غير . وروا أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب نائته وطاف خاليا مفردا وحده في شهاب الجبال ، ويطرف الأودية والأماكن الخفية الخالية ، فيعطيه الكلام قياده^(٣٨) .

وروا عن أبي تمام قصة يبلو عليها الاختلاق ، لتوضح مدى مالهاته الشاعر لحظة الميلاد الفني .

ومعنى هذا أن إبداع الشعر جهد وصنعة يستلزم حشد الطاقات الشعورية ، والإدراكية ، والتخيلية .

(٤)

ومن التقاد العرب الذين أولوا قضية الإبداع الشعري اهتماما خاصا اثنان : أولهما من نقاد القرن الرابع الهجري ، يستقى مصادره من منابع عربية خالصة هو ابن طباطبا العلوي ، وثانيهما من نقاد القرن السادس ، يسترشد مصادره من منابع يونانية ، هو حازم القرطاجني .

لقد تسلطت النزعة التعليمية على ابن طباطبا ، وهو يقفز للشعراء طريقة نظمهم للشعر ، فوضع لهم بناء القصيدة ، التي تتم على مراحل منفصلة ، كل مرحلة مستقلة عن الأخرى على نحو يدل على أن تأثير مفهوم الصناعة العملية قد ألقى ظله على فهمه للإبداع القصيدة برمتة .

يقول ابن طباطبا : « فإذا أراد بناء قصيدة فخصص للمعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يليه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقها ، والوزن الذي يسلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشكل المعنى الذي يرومه ، أكتبه وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير ترتيب للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على نفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإن كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما نشئت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ، ونتيجة فكرته ، فيستقصى انتقاده ، ويوم ما وهي منه ، ويرد كل لفظه معتكرة سهلة نقية .

وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضادا للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أرقم في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله^(٣٩) .

إن قراءة النص تشعرا أننا أمام معلم يأخذ بيد الشاعر المبتدئ ليبلغه أصول صنعه ، وكيف يصنعها خطوة خطوة ، فيستحضر المعاني في الفكر نثرا ، ثم يستحضر الألفاظ ، وبعد الوزن والقافية ، ثم تبدأ المرحلة الثانية بإبداع البيت الذي يعبر عن المعنى دون ترتيب وتنسيق ، بل كيفما اتفق . وسين تتم هذه المرحلة ،

والموضوعيون يملكون أهمية كبرى على بناء القلب الشعري ،
ويرون في الشعر دفعا وصنعة وجهدا أشبه بالجهد الذي يتم في
علم للمهار .

وهذه النظرة كانتا نجلهما عند الرمزيين ؛ فهم لا يقولون بتعطيل
الوعي في أثناء الإبداع الفني . يقول الدكتور محمد فتوح أحمد ،
أحد الباحثين في اللعب الرمزي : «عل أننا نعتقد أن الفكر - وهو
وليذ الوعي - لا يضاد الفن الشعري ، بل شرط أن يستطيع
تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تكشف عن الفكرة
ولا تقرها تقريرا برهانيا جامدا . ثم إن تعطيل الوعي هو في حد
ذاته عمل إرادي يحتاج إلى كثير من الرياضة والذرية والمكابدة ، كما
أن كل عمل فني يحتاج إلى قدر من الوعي والتخطيط والإدراك
الكل ، على الأقل في مرحلته الأولى ، حين يكون ما يزال فكرة
غائمة أو شعورا مبهما يحاول التكوين والانتباذ ، وألا كان الفن
إفرازا تلقائيا لا جهد فيه ولا إبداع ؛ وهو أمر لم يقل به حتى أحرص
الرمزيين على تعطيل الوعي»^(٦) .

(٦)

وإذا تركنا مجال النقد الأبي إلى مجال الدراسات النفسية وجدنا
التهافتات كثيرة في فهم طبيعة الإبداع الفني وبماعة والأشعر وخاصة .
ولا نزيد التوصل في هذه الدراسات وشرح نظرية التسامي عند
فرويد ، والإسقاط عند يونغ ، والمخس عند برجسون ، وإنما
يكفي في بيان ما يهدف إليه أن نتحدث عن التهامين أصليين في
تفسير عملية الإبداع : أحدهما يقول : «بالتفانية» والثاني يقول
«بالإرادية» .

والفيلسوف بالتفانية يرون الشعر فيض إلهام ، ويعرفونه بأنه
وصلة كالانفعال ، أو إشراف الذهن وتنبهه ، الذي ينظر إليه كأنها
هوأت مما وراء الطبيعة . فهو - في نظره - «اتفاق فعوى تلقائي
غير متوقع ، يأتي بعيدا عن حكم الإرادة ، وسيطرة العقل . ووجهة
النظر هذه تعد امتدادا ناعيا للألحاح الانلاطوني ، الذي يرى في
الشعراء مجرد نقلة لما قبله عليهم الألفه ، وأنهم يتلقون الوحي ،
وينظنون بما جاء به في فعوية وتلقائية ، أي من إلهام يتجلى من عنصر
الإرادة والفكر .

أما الفيلسوف بالإرادية فإنهم يرون الإبداع الشعري عملية إرادية
عاقلة ، وجهدا صناعيا مرجها . وقد غالى بعض زعماء هذا
الألحاح ، فتصوروا الإبداع مرجها من إلهة إلى ياله ، وأن الشاعر
يتصور موضوعه ، ويخطط لتنفيذه ، ويقرر من البداية
ما سيفعله»^(٧) .

(٧)

إن من يتأمل في وجهات النظر التي أسلفنا القول فيها ، سواء
أكان ذلك بالنسبة إلى النقاد أم علماء النفس ، ويثارت بينها وبين

القوى الشعورية والإدراكية في وقت واحد ؛ وتلك طبيعة الخيال
الشعري .

إنه يتميز بالقدرة على خلق أثر موح من الكثرة ، مثلما يتميز
بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سالكة ،
أو انفعال واحد مسيطر في مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل
متعاقبة منفصلة . وكما يقول «هومي» : «إن العقل القوى الخيال يقضي
على الأفكار المهمة للتقصيدة أو اللوحة ، ويوجد ما بينها في وقت
واحد . وهو إذ يعمل في فكرة واحدة ، يعمل في الوقت نفسه في
باقي الأفكار ، ويعملها تبعا لملاحظتها بهذه الفكرة ، دون أن ينسى
إطلاقا علاقات هذه الأفكار بعضها ببعض .

وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثمان التي تسري في
جميع أجزاء جسمه على الفور ، فتنبذ أنفعا الحرة في شكل
التواتر تتحرك في وقت واحد صوب التهامات مضادة»^(٨) .

(٨)

واهتمام النقاد العرب القدماء بتأصيل قضية الإبداع الشعري على
هذا المستوى من الشمول والتوسع يدل على وعي نظري ناضج ،
وتصور متناهي لهذه القضية العالمة ، التي لم تحسم بعد حتى
عصرنا الحديث ، على الرغم من أنها عولبت وتوسعت وإفانسة في
كتابات النقاد وعلماء النفس المعاصرين ، الذين حاولوا تقديم
تفسيرات تضيء جوانبها الطيانية . وحتى نعرف قدر نقادنا
القدماء ، ومدى إسهامهم في تأصيل النظرية النقدية فيما يتصل
بإنشائية الإبداع الشعري ، نقوم بتوضيح وجهة نظر أصحاب
المذاهب النقدية الحديثة في هذا الجانب الحيوي من جوانب النظرية
الشعرية .

إن أصحاب المذهب الكلاسي يرون أن الفن جهد إرادي
عقل ، يستلزم مهارة فنية عالية ، وبمعاينة مستمرة في تشكيله على
نحو ما . وأتباع المذهب الرومانسي يقولون بأن العملية الشعرية تتم
في حضور العقل ، وتستلزم حشد الطاقات الذهنية والنفسية
والتعبيرية . فحين نقرأ قول روزدورث : «إن كل شعر جيد إنما هو
انسياب تلقائي للمشاعر القوية» ، يجب ألا ندخل وتوهم أن
الشعر عنده فيض طبيعي للمشاعر ، يتم في فعوية وتلقائية ؛ لأنه
يصيف في موضع آخر قوله : «ولقد قلت : إن الشعر انسياب تلقائي
للمشاعر القوية ؛ إنه يصدر عن المواقف التي تستمد في حالة
سكونية ؛ وهناك يتم نوع من التأمل في هذه المشاعر ، تقضي فيه
تلك السكونية بالتدرج ، وتعمل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة
التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه ، حيث تمثل هذه
العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل . في مثل تلك الحالة تبدأ كتابة
الشعر العظيم عادة ، وفي حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه
العملية»^(٩) .

وينتهي على هذا الفهم النابع من فقه النصوص واستنتاجها ، نستطيع القول بأن الفقاد العرب القدماء كانت لهم نظرية أصيلة في الإبداع الفني ، وأن هذه النظرية تقوم على أن إبداع الشعر عملية إبداعية تعتمد على الوعي الدائم ، والمعاينة المستمرة ، والنظرة العقلية الناقدة ، والبالغة النفسية العالية ، وأنها في النهاية وليدة تفاعل خلاق بين كثير من القوى الفاعلة داخل نفس الإنسان .

طبيعة الإدراك العربي لإشكالية الإبداع الشعري، يتضح له مدى أصالة هذه النظرة وتفاضاها ؛ فهي وسط بين القائلين بالإلهام والقائلين بالإرادة ؛ لأنها ترى الإبداع الشعري مرتبطا بالطبع والإغارة الثقلان ، كما أنه يتم بالجهود الإرادية الواضحة ، وينبعث عن عوامل نفسية ، وأنهم لم يربطوه فيه الإحساس بالعقل ؛ أي أنه يتم في حضرة الشعور والعقل معا .

الهوامش

- ٢١ - دراسات في الأدب العربي ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، مكتبة الحرة ، بيروت .
- ٢٢ - الشعر والشعراء ، ت . أحمد شاكر ، ط دار المعارف ، ج ١ ص ٧٨ .
- ٢٣ - انظر ، منهاج البلاغة وسراج الأدياء ، تحقيق محمد الحبيب بن حويجة ، ط دار النشر التونسية ، ص ٢٤٩ .
- ٢٤ - الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٧٩ .
- ٢٥ - انظر ، منهاج البلاغة ص ٢٤٩ .
- ٢٦ - العمدة لابن رشيق ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط بيروت ج ١ ص ١٢٢ .
- ٢٧ - البيان والبيان ج ١ ص ٩٣ .
- ٢٨ - السابق ، ج ١ ص ١٢٦ .
- ٢٩ - الصلوة ، ج ٣ ص ١١٤ .
- ٣٠ - الشعر والشعراء ، ص ٨١ .
- ٣١ - السابق ، ص ٧٩ .
- ٣٢ - المقفلة ، ج ٤ ص ١٤١ .
- ٣٣ - الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٨٠ .
- ٣٤ - الصلوة ، ج ١ ص ١١٧ .
- ٣٥ - السابق ، ج ١ ص ٢٠٧ .
- ٣٦ - عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز المكي ، ط دار العلوم ، الرياض ، ص ٨ .
- ٣٧ - انظر ، منهاج البلاغة ، ٢٠٠ - ٢٠١ .
- ٣٨ - انظر جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي ، ط دار الثقافة ، ص ٧٧ ، ٧٨ .
- ٣٩ - محمود الريس ، في نقد الشعر ، ص ٩٥ .
- ٤٠ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط دار المعارف ١٩٧٧ م .
- ٤١ - انظر ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ١٨٦ وما بعدها .

- ١ - مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، طبع دار المعارف ، ص ١٧٨ .
- ٢ - أبون أرحس الإلياذة من عاهرات أفلاطون ، ترجمة سهرافيلاري ، وعبد صفر عفاينة ، ص ٣٧ .
- ٣ - محمد خنفي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ط دار حجة مصر ص ٢٢٧ .
- ٤ - الأسس الفنية للنقد الأدبي ، ط دار المعرفة ١٩٥٨ ص ٧ .
- ٥ - فن الشعر ، أوسطو ، عبد الرحمن بدوي ، ط دار الجليل ، بيروت ص ١٢ .
- ٦ - قواعد النقد الأدبي ، ص ٩٧ .
- ٧ - محمود الريس ، في نقد الشعر ، ط دار المعارف ، ص ٢٩ .
- ٨ - قواعد النقد الأدبي ، ص ٩٦ .
- ٩ - هوراسي فن الشعر ، ت . لويس عوض ، ط الهيئة المصرية ١٩٤٧ ص ٥٤ .
- ١٠ - السابق ، ص ٦١ .
- ١١ - السابق ، ص ٨٦ .
- ١٢ - قواعد النقد الأدبي ، ص ١٤٩ .
- ١٣ - ديوان المثنى ، ط . القديس ، القاهرة ١٣٠٢ م ص ١١١ .
- ١٤ - البيان والبيان ، تحقيق حسن السقوي ، ط المكتبة التجارية ١٩٣٢ ص ٢٢ .
- ١٥ - القرقي، جبهة أشعار العرب : ج ١ ص ٦٢ .
- ١٦ - انظر ، لسان العرب لابن منظور ، والقاموس المحيط ، مادة جهنم .
- ١٧ - ديوان حسان بن ثابت ، ت . سيد حنفي ، ص ٣٩٦ - ٣٩٧ .
- ١٨ - البيان والبيان ج ٣ ص ٢٨ .
- ١٩ - السابق ، ج ٢ ص ١١ .
- ٢٠ - السابق ، ج ١ ص ١٣٥ .

العملية الإبداعية

من منظور تأويلي

سحر مشهور

مقدمة :

قد تبدو الدراسة التي تدور حول تعريف العملية الإبداعية من منظور النقد الاجتماعي الأدي بتركيز خاص دراسة غريبة بعض الشيء ، بل هشة إلى حد ما ، فهي لا تحاول أن تعطي تفسيراً محدداً لمفهوم العملية الإبداعية ، ولا تحاول أن تقدم تنظيراً ما لشكل العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجتمع . إنما تحاول هذه الدراسة أن تقترب من مفهوم السلوك الإبداعي من منطلق فلسفي تأويلي عام ، يتعامل مع « النظريات المطلقة » في تفسير الأشياء بكثير من الحذر ولكن بقدر كبير من التفهم . وتتناول هذه الدراسة مشكلة « تأليه » النظريات الفكرية المتوارثة ، التي يتداولها كثير من الباحثين والمفكرين - في مختلف ميادين الفكر الإنساني - بنوع من القدسية أو التسليم المسبق ، وكأنها قد جاءت من عالم فوق لا يخضع لقانون النسبية التاريخية . ولا يخرج مجال النقد وعلم الاجتماع الأدبي الناشئ من هذه النظريات المطلقة و « القدسية » ، التي تضع خطوطاً فكرية مسبقة للحكم على العمل الأدبي .

بالرغم من أن عدداً من الفلاسفة وغيرهم قد تناولوا موضوع النسبية التاريخية ، ونهبوا إلى أن المجتمعات الإنسانية هي من صنع البشر لا من صنع الآلهة ، فإنهم - بالرغم منهم - قد وقعوا في أسر تلك النسبية التاريخية لها صافقو ، نظريات وروى « مكتملة » لتفسير ماهية الوجود الإنساني . ولا أقول بالرغم منهم بمعنى أن هناك من يستطيع أن يجاوز تلك النسبية التاريخية ، بل على العكس تماماً ، فإن الحياة الإنسانية بمتاعها الوجودي الرحب تبدأ وتنتهي من هذه النسبية التاريخية . إنما يتوهم بعض المفكرين أنهم يستطيعون أن يتحدثوا عن النسبية الوجودية كما تحدث للآخرين من الناس ، ولا يستطيعون أن يتبينوا أنها تحدث لهم « بالضرورة » بما هم بشر . ويعرور الزمن تكتسب النظريات الفكرية خاصية القدسية ، وتخرج من حيز النسبية لترتدى ثوب « الخلود الفكري » . وكما يرى إدوارد سعيد فإن النظريات العظيمة تكتسب شيئاً من السلطة التي تستدعي الاحترام والتبجيل ، ليس من أجل « منطقية » محتواها الفكري ، ولكن لأن هذه النظريات إما قديمة أو ذات « هبة » ، يتوارثها الناس عبر الزمن ، أو تبدو كأنها لا زمن لها ، ويتناقلها العلماء والمفكرون بتسليم قدرى^(١) .

في المرحلة الكلاسيكية ، وكتابات لوى التوسير وبيير ماسيري وبيري إيجنون في المرحلة المعاصرة . وبالرغم من أن المعاصرين قد أبدوا قدراً كبيراً من المرونة في تطبيق النظرية الماركسية في دراسة التفاعل بين الأدب والمجتمع فإنهم جميعاً - سواء أكانوا كلاسيكيين أم معاصرين - يشتركون جميعاً في شعار إيديولوجي منهجي واحد ، يجعل من الحكم على العمل الإبداعي « رؤية مسبقة » تتسبب على جميع الأعمال الأدبية التي ظهرت والتي لم تظهر أيضاً !

وإذا اقتربنا من موضوع الدراسة فسند أن الاتجاهات الفكرية العريضة السائدة في مجال علم الاجتماع الأدبي الناشئ تميل نحو تلك الصيغ والقوالب الفكرية المسبقة ، التي « تحكم » التفاعل بين النص الأدبي والمجتمع ، وكان العملية الإبداعية هي « نمط سلوكي » واحد ومتكرر ، يستلزم بالضرورة أن يمر بالمرحلة الارتقائية نفسها . هذا المجال الحديث نسبياً يهيم عليه هيمنة شبه مطلقة النمرة الماركسية مثقلة في كتابات جورج لوكاش ولويسيان جوليمان (في أعماله المبكرة)

خزونه الثقافي والقيمي والمعرفي (Stock of Knowledge) الذي يتميز بالتجدد والنمو الدائمين ، لذا يجب أن نعدل السؤال الغالب : ماذا يحمل النص الأدبي من رسالة ؟ إلى : ماذا يحمل النص من رسالة ؟ ولماذا ؟ وفي أية لحظة وجدانية وشعورية ؟ والشئ نفسه ينطبق على محاولة فهم العملية الإبداعية نفسها ؛ فهي « تسري » لبعض المفسرين (أرحى لبعض المبدعين) في شكل مراحل وعطلت من النشاط الذهني والنمو الوجداني . ولكن هذه النظريات لا تتعدى أن تكون استقراءات « ذاتية » للعملية الإبداعية . الفهم ، كما يرى جادامر ، هو عملية دائرية تتداخل فيها الألفاظ ، وليس عملية أفقية أحادية الاتجاه . لذا لا يصلح أي منهج فكري إيديولوجي - مهما كان « علميا » أو « موضوعيا » - أن يصدر أحكاما نهائية مسبقة فيما يخص النشاط الإبداعي (وفي كل مجالات الفكر الإنساني) . والنتيجة التأويل الفلسفي في النهاية لا يقوم بأية محاولة لمجازاة التسيئة المكانية والزمانية ، بل على العكس ، فإنه يرى أن الذاتية هي عنصر وظيفي في أية عملية تفسيرية .

وتنقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : القسم الأول منها يقدم نقدا عاما للمنهج الإيديولوجي و « الشعاري » في دراسة العلاقة بين النص الأدبي والمجتمع ، مع تركيز خاص على المدرسة النقدية الماركسية . أما القسم الثاني فيتناول مع المشكلة نفسها على نطاق أخص ، وهو تحليل العملية الإبداعية في ضوء التفسيرات الموضوعية . ثم يعرض القسم الأخير المنهج التأويل الفلسفي من خلال أفكار هايدجر وجادامر .

القسم الأول : « وثبة النظريات »

تناول كثير من المفكرين أمثال فيبر وماركس وهوسرل وشولتز وغيرهم موضوع النسبة التاريخية . وقد ظهرت الإزهاصات الأولى لهذا المنحى الفكري على أيدي مفكرى عصر النهضة ، الذين ثاروا على ديكتاتورية السلطة الدينية الحاكمة في القرون الوسطى ؛ فقد انتبه هؤلاء المفكرون إلى أن التمدد على نظام الحياة الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي ساد على مدى قرون طويلة في أوروبا ليس « بجزئية » ، لأن هذا النظام من صنع السلطة الحاكمة المطلقة ، وليس من صنع الأمة . والأفراد يتصلون في أي مجتمع من المجتمعات مع الواقع الثقافي الاجتماعي بوصفه حقيقة « مسلما بها » ، وكان الحياة بشكلها القائم - عاداتها وتقاليدها - تركيبها القيمي والأخلاقي - مؤسساها الاجتماعية - هي الصورة « الطبيعية » للحياة . وفي مواقف الحياة اليومية المنطقية يتعامل الأفراد بعضهم مع بعض على أسس سلوكية مأقوفة إلى حد كبير ، ومشتركة فيما بينهم . هذا القدر من التوقع المسبق للسلوك النمطي هو الذي يعطى الحياة هذا الإيحاء « بالطبيعية » الثقافية . ولكن الحياة برغم ذلك تتطور وتغير ، فكيف يتم ذلك ؟ كما يبرر ألفريد شولتز ، فإن الفرد لا يقوم فقط باستقبال التجارب الوجودية ولكنه يشارك في تطويرها وارتقاها من خلال خزونه للمعرفي (Stock of Knowledge) الخاص . ومع كل

ومشكلة هذا النوع من النقد الأدبي ، الذي أسميه بال نقد « المعاكدي » ، أنه دائما يبحث عن « شيء ما » داخل أي عمل أدبي ؛ الأمر الذي يستبعد ابتداء تفسيرات أخرى ممكنة . وفي هذا الاتجاه يلعب بعض المفسرين إلى أنه ينبغي أن يعمل النص الأدبي ملاحم فكرية معينة : الصراع البرجوازي / البروليتاري (الماركسية) ، أو هيمنة بنية لغوية أساسية (البنيوية) ، أو الإصرار المسبق على تفكيك العمل الأدبي (التفكيكية) . . وهكذا . وهناك مفسرون آخرون يحاولون تحليل العملية الإبداعية نفسها ، مثل جرادامر والاس الذي قسم مراحل تطور النشاط الإبداعي إلى ثلاث مراحل : الاستعداد ، والاختيار ، والإشراق . وهناك من قسمها إلى أربع مراحل ، مثل برونكاريه وكاترين باتريك ، وذلك بإضافة مرحلة أخيرة هي التحليل . ويرى مصطفى صوف أن لحظة الإبداع هي لحظة تصدع بين « أنا » و « نحن » ، أي بين ذات الفنان والبيئة الاجتماعية . . . إلى غير هذه النظريات التي تحاول أن تضع خطوطا عامة لطبيعة الظاهر بين النص الأدبي والمجتمع ، أو تتناول العملية الإبداعية من منطلق التحليل للعمل ، الذي يخضع دراسة الإشراق لمعايير « علمية » تنتقل بنا من الوصف إلى التصنيف ثم أخيرا التقييم .

وتحاول هذه الدراسة أن تسلك مسلكا مغايرا كل المغايرة في تحليل العملية الإبداعية . وهو مسلك فلسفي ، يرفض « قولية » الأدب على أساس أنه كيان واحد متجانس ، والنظر إليه بوصفه مجموعة من اللحظات الإبداعية الفريدة ، التي لا تقبل التنبط الفكري .

ولا يستطيع أحد أن ينكر - بطبيعة الحال - دور العوامل الاجتماعية والبيئية المختلفة في إقرار تلك اللحظات الإبداعية ؛ فهذا أمر بديهي ؛ ولكن ما لا يستطيع المحلل أن يفعله هو « تحليل » حدوث تلك اللحظة الإبداعية أساسا . فإذا كان الإبداع ينتج عن عقل جمعي أو الشعور جمعي طيفي - كما ذهب بعض الماركسيين - فلماذا يتميز الفنان دون سائر الناس⁽¹⁾ ؟ لماذا تفسر الفروق الفردية حتى بين أمتصار المدرسة الأدبية أو الفنية الواحدة ؟ الواقع أنه لا يوجد شيء « ملازم » في التركيبة الاجتماعية الثقافية في أية مرحلة تاريخية يحدد أي شكل سيتخذه العمل الإبداعي ، كما أنه لا يوجد شيء « ملازم » يجعل العملية الإبداعية تمر بمراحل ارتقائية معينة ومعروفة مسبقا لا سوا أننا نتعامل مع منطقة من السلوك الإنساني تنسم بقدر كبير من الغرابة والغموض واللا منطقية . لذا تقدم هذه الدراسة لمنهج التأويل (أو التأويل الفلسفي) Philosophical Hermeneutics بوصفه منهجا مختلفا لدراسة العمل الإبداعي . هذا المنهج الفلسفي الذي تنبناه المفكر الوجودي مارتن هايدجر ، ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر ، لا يقدم نظرية جديدة « متحددة » بطبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع ، ولكنه يقدم أسس فلسفية جديدة ، يتعامل مع النص الأدبي على أنه كيان رمزي متجدد ، لا يحمل معنى واحدا أو رسالة ثابتة ، وأنه إنما يكتسب أبعاده الفكرية والمجالية من خلال عمليات التفسير الذاتية . ولأن حقائق الحياة بشكل عام « لا تبدو » لنا بلوحة ثابتة وبجمادة ، ولكن يتنقش الإنسان منها بشكل غير واع ما يتناسب مع

البريطان في الهند - على الرغم من خبراته - كمثل بإحداث « أعظم ثورة اجتماعية في تاريخ ذلك المجتمع » شبه البريري ، « الذي سجن قدرات العقل الإنساني في أضيق حدود ممكنة » (٢) .

« وثنية مدارس النقد الأدبي »

ولا يغلو جمال النقد الأدبي كذلك من أوثانه « المقدسة » . وتتمثل تلك الوثنية في وجود مدارس نقدية متضادة ، تحدد كيفية « قراءة » النص الأدبي . ويعني آخر فإن هذه المدارس - على اختلافها - تبحث دائماً عن « أشياء ما » داخل النص الأدبي ، وكان العملية الإبداعية هي نوع من أنواع السلوك المنطوق متوقع سلفاً . وسوف نعرض هنا لنوعين من المدارس النقدية : « الداخلية » ، أو الباطنية ، التي تتعامل مع النص الأدبي بما هو كيان مستقل قائم بذاته ، مثل الشكلية والبنوية والتشكيكية ، و « الخارجية » ، التي تربط بين النص الأدبي وسياقه التاريخي الاجتماعي . وسوف يتم التركيز على المدرسة الماركسية ذات الهيمنة العريضة في هذا المجال .

المدارس الداخلية :

تبلورت للمدرسة البنوية في الخمسينيات من هذا القرن ، ولاتت فيها كبيراً ، سواء في علم الأنثروبولوجيا أو في علم اللغة والنقد الأدبي . وتعد المدرسة البنوية الامتداد الحليث للمدرسة الشكلية الروسية ، التي اندثرت إبان العصر الستاليني . ولقد تأثر كل من الشكليين والبنويين بأراء العالم اللغوي فريدريك دي سوسير ، الذي رأى أن اللغة نظام رمزي مستقل ذو علاقات بنوية متماسكة وسابقة على الاستخدام الفردي الخاص . وتبجل وظيفة المحلل اللغوي في الكشف عن تلك العلاقات اللغوية الشابتة ، وليس في الاهتمام بالزخارف الخارجية المتمثلة في الاستخدامات الفردية اللاحقة . وبإد نقل الشكليون والبنويون فكرة « البنية المتناسكة » إلى مجال الأدب ، ومن ثم عدوا الأساليب الأدبية المختلفة مجرد « أغشية خارجية » تغطي البنية اللغوية الراسخة . وفي هذا إلغاء لدور المؤثرات البنية التاريخية والثقافية المختلفة ، كما أنه إلغاء لفردية المبدع الأدبي . وكما يرى رولان بارت في كتاباته المبكرة فإن الأبناء يقفون قطع « بجزء » و « تركيب اللغوية » المكتن بتأخراً ، ولقد كشف البنويون الأوائل ، سواء منهم اللغويون والأنثروبولوجيون (كلود ليفي شراوس وماري دوجلاس) عن تلك البنية اللغوية المغلفة الكسامة ، والنافسة على فكرة « التضادات الثنائية » . Binary Oppositions . والعقل الإنساني - فيما يرون - « مبرمج » كي يصف الأشوات اللغوية والمؤثرات الثقافية والتجارب الحياتية بشكل عام في شكل تضادات زوجية ، مثل الساكن/المتحرك ، والمجهوف/المهموس (حسونيات) ، الطبيعية/الثقافة ، اللطيف/القسى (أو السخيف) ، الأبيض/الأسود . إلخ . لذا فإن المحلل اللغوي أو الأنثروبولوجي « يمحوا » الأساليب اللغوية الخارجية ، التسطة في الحدث الروائي أو الأسطوري أو الجماليات الشعرية إلى آخره ، ليكشف الغتاب عن تلك الآلية اللغوية المغلفة « الموضوعية » .

موقف جليد يمر به الفرد يتطور غزونه للعرف بشكل تدريجي ليتقلم مع الواقع . ويظل هذا المخزون من الخبرات والأفكار والقيم في حالة غور ارتقائى دائم .

أطلق الفكر الكبير كارل ماركس على « هذه الصفة التلقائية للحياة الاجتماعية لفظ « الوثنية » . Fetishism . ولقد جاءت هذه التسمية في مقال رائع لماركس (٣) ، صير فيه من تفكك المجتمع الرأسمالي إلى الدرجة التي أصبح الأفراد فيها يتعاملون بعضهم مع بعض بشكل آلي ومغلف ، وكان مفردات الحياة اليومية في هذا المجتمع « أوثان » مقدسة غير مشكوك في صحتها . والأفراد في مثل هذا المجتمع لا « يشعرون » بتفاعل القوانين الاقتصادية والاجتماعية الجليل ، الذي يفسر هذه المسلمات الحياتية ، ولكنهم يعيشون الحياة فحسب .

وعلى الرغم من أهمية مقولة ماركس وفيه من المفكرين فيما يخص « بوثنية » الحياة الاجتماعية والتاريخية فلهم إلى أن النسبية التاريخية لا تنطبق على الحياة اليومية المنطوية فحسب ، بل تنطبق كذلك على مستويات الحياة الإنسانية ، سواء في شقها المنطوي أو في شقها الفكري الفلسفي . فكما أن الحياة اليومية التلقائية « توله » ، كذلك يحدث الشيء نفسه بالنسبة للتطبيقات الفكرية والفلسفية التي تبدو أحياناً كأنها « انفصلت » عن سياقها التاريخي ، وإذا نحن نتوارثها - هل المستوى الأكاديمي « العلمي » - كأنها قد جاءت من عالم فوق له صفته الخلود . فمثلاً حين صاغ ماركس نظريته الشهيرة فيما يخص بآليات تطور الدورة التاريخية (Historical Cycle) فإنه في الواقع كان يتحدث « من خلال » ظروف المجتمع الأوربي الرأسمالي في القرن التاسع عشر . وسين فرق ماركس بين العلم الصافي (المغني الجلية) والوعي الزائف (الإيديولوجيا) فإنه في الواقع كان يرى الأشياء من خلال وجهه هو الخاص (أو غزونه المرفق) بحقائق الحياة . ولأن مفكرى ما بعد عصر النهضة قد أولعوا كثيراً بفكرة « الموضوعية » في مجال البحث العلمي (انطلاقاً من أهمية دور العلم في بناء المجتمع الرأسمالي الناشئ » ، وفرداً على « جاهلية » القرون الوسطى) فإن هذه العدوى قد انتقلت إلى العلوم الاجتماعية والإنسانية أيضاً ، فإذا بنا نجد المفكرين يتحدثون عن الذاتية التاريخية وكأنها نقيصة من نقائص الحياة ، لا يتنبه إليها إلا من أوتى تلك المكانة « الموضوعية » في الحكم على ظواهر الحياة .

الواقع أنه لا توجد هناك أفكار إنسانية « علمية » التركيب وأخرى « إيديولوجية » زائفة ، وإنما يعتمد ذلك على زاوية الحكم على الأشياء . وماركس نفسه ، الذي طلائه إلى نسيية الحقيقة التاريخية ، قد وقع في « القبح الإيديولوجي » النسبي نفسه ، حين بدأ ينظر إلى مجتمعات أخرى خارج أوروبا « بمنظور الأوربي » . فلماذا ، كما صبر عنها ماركس : « هي إيطاليا أخرى بإبعاد آسيوية : جبال الهمالايا بدلاً من جبال الألب ، سهول التيجال بدلاً من سهول لومباردى ... وجزيرة سيلان بدلاً من جزيرة صقلية » (٤) . وبهذا « الإسقاط » الإيديولوجي الأوربي يرى ماركس (هذا الفكر الإنسان العظيم ، الذي طلائاً انتصر لقطعة البروليتاريا الموهوبة) أن وجود الاستعمار

تسمية الحقيقة التاريخية عطفة في كشف الأصول و الإيديولوجية و لاستخدامات اللغة شيء ، ورفض أي تعامل مع الواقع الخارجي من خلال أنماط اللغة الموجودة - وهو ما يدعو إليه التفكيكيون - شيء آخر تماما . يقول كريستوفر پتر « حتى لو حاولنا و تنقية ، لفتا ، فإنتا ستستخدم لا عمالة نوعا آخر من التراكيب الرمزية (التي سيثبت النقد التفكيكي تضليلها من بعض النواحي أيضا) » (١) .

المدرسة الماركسية للتحليل الاجتماعي الأدبي

بالرغم من أن حلم الجنرال لم يشكل اهتماما وليسيا لدى كارل ماركس فإن المحللين الماركسيين قد برزوا في مجال النقد الاجتماعي الأدبي بشكل كبير . وعلته من المفيد أن نتعرض لتلك المدرسة الفكرية على وجه الخصوص ، لأن أي نظرية فكرية أخرى لم تحظ في تاريخ الفكر الإنساني بهذا الحجم من التقديس أو « عبادة الأوثان » مثلاً حظيت به المدرسة الماركسية . صحيح أن المدرسة النقدية الماركسية قد تطورت كثيراً منذ عهد جورج لوكتاش ، رائد النقد الماركسي للأدب ، إلى الآن ، ولكن للماسح الإيديولوجية العريضة ظلت واحدة ، متعقلة في وجود حكم مسبق « يحدد » شكل العلاقة بين السلوك الإبداعي والمجتمع .

ارتبط اسم جورج لوكتاش ، لمفكر كبير ، باصطلاحات نقدية شهيرة ، مثل « الأنماط الإنسانية » human types و « الكلية » totality ، و « رؤية العالم » world vision ، التي صاغها في أعظم أصمالة الفكرية : « الأدب التاريخي » . في هذا العمل الكبير تتبع لوكتاش تاريخ ما أسماه بالرواية التاريخية ، التي فرق بينها وبين الرواية الرومانسية . وقد رأى لوكتاش أن الرواية لم تتطور بما هي جنس أدبي متميز إلا في القرن التاسع عشر ، حينها بدأ الوجود التاريخي يتسلل إلى الأعمال الروائية مع غو التيار الواقعي . وقبل ذلك التاريخ كان الشكل السائد للرواية هو الشكل الرومانسي ، الذي خلا من « الروح التاريخية » التي تجسد الصراع الطبقي السائد في المجتمع (وذلك من خلال انتباه الروائي الطبعي نفسه ورؤيته للعالم) . كل روائي يشترك مع أبناء طبقة في نظرة كلية شمولية للعالم من حوله ؛ والروائي « العظيم » هومن يستطيع أن يغير من تلك الرؤية الكلية للحياة من موقعه الطبقي . لذا يضع لوكتاش كلا من والتر سكوت ويلزك في مرتبة « الكتاب العظيم » ، لأن شخصياتها الروائية تعبر عن « أنماط » اجتماعية طبقية سائدة في المجتمع . أما الأدب الرومانسي والأدب الحديث فهما نوعان من الأدب « اللذان » ، الذي تحلوا بشخصه من الانتباه الطبقي التاريخي للمجتمع . لا يخفى لوكتاش احتقاره للأدب الحديث بصفة خاصة ؛ لأنه يعمل من الفرد عموماً للمكون ، وتبدو شخصه مريضة ومقهورة ومنسلخة عن الواقع الاجتماعي . ومن غير الملجى - في رأي لوكتاش - للمجهر إلى الحرب والانسحاب إلى الداخل ؛ لأن فقدان « رؤية العالم » في العمل الأدبي هو فقدان الحيوية والأمل في مستقبل أفضل . والطريق الوحيد لمحاربة

أساس البنيوية المعاصرة ، أو ما بعد البنيوية (- post structuralism) فهي في الواقع الاعتداد و التشائم و لبنيوية الخمسينيات المطفة . لقد تخلل بارت في كتاباته الأخيرة عن النظريات العلمية المطفة ، وكان في هذا مثلاً للروح التي بدأت تصاعد في عالم الفكر الغربي مع نهاية الخمسينيات . وقد أثر بارت أنه حتى مع وجود أنماط لفنية بنبوية فإن النص الأدبي لا يحمل في النهاية حقيقة واحدة ثابتة . وفي هذا يقترب البنيويون للماصرون من فلسفة المدرسة التأويلية الفلسفية . هكذا تخلت البنيوية المعاصرة عن التحليلات « العلمية » والفنية المطفة ، ولكنها في الوقت نفسه أصبحت على التواصل و الدخايل « فقط مع النص الأدبي » ففى ومع القارىء للتصوي الأدبية أنت يستخرج أية معان يراها ، بغض النظر عن ذاتية المؤلف ومقاصده . لقد أعلن البنيويون « موت المؤلف » كما أعلنوا « موت الحقائق التاريخية » (٢) . أما جاك دريدا ، رائد أكثر الاتجاهات إلبنيوية الحديثة نظراً ، وهو التيار التفكيكي ، فإنه يرفض أية وحدة موضوعية في النص الأدبي ، سواء على المستوى السردى الزخرفي أو على المستوى البنيوي . ويدور النقاد الأدبي كما يراء التفكيكيون هو العمل على هدم المعاني الأحادية للرموز اللغوية ، وذلك بغرض تحرير العطل من سطوة الأفكار والمفاهيم « الموجهة » . ولا يشهد التفكيكيون منهاجاً بديلاً لقراءة النص الأدبي بعد عملية « الهدم » ، وإنما الهدف عندهم هو في مجرد تفكيك النص لنوعاً ، وتركه هكذا و أمام القارىء ليستطيع منه ما شاء من معان .

نقد :

إذا استعرضنا الأفكار التقليدية السابقة نجد أن فكرة البنية الموجودة « حتيا » في صلب العمل الأدبي هي « الوثن » التي قدمه البنيويون الأوائل . وليس هناك شيء « حتمي » في العملية التأويلية إلا ما يره المسر أن يراء . فإذا أعطينا ثلاثة محللين بنبويين العمل الأدبي نفسه ليقرأوا بتحليله ، قد نحصل في النهاية على ثلاثة تحليلات بنبوية مختلفة ؛ فأيهم سيكون « الصحيح » ؟ ؟ الإجابة هي : الثلاثة ، إذ لا توجد هناك قراءات « صحيحة » وأخرى « خاطئة » . وإذا أخذنا هذا الاعتقاد المسبق بخلود البنية اللغوية نجد أنه قد شابه إغفال عنصرى الذاتية والمجتمع . فمن غير الملجى - مثلاً - مناقشة خصائص أى من مصالح عبد الصبور أو أمل دنقل الشعرية والجمالية بما أن الأساليب الأدبية ما هي إلا « زخارف » خارجية ، وأن المعرفية الحقيقية هي معرفية النظام اللغوي المسبق للغة العربية ، السابق على إبداعات الشعراء . وبالرغم من أن البنيوية الحديثة قد تخلت عن التصكك ببينة البنية الواحدة ، وتفتت المجال أمام التفسيرات اللابنائية ، فإن الإصرار المسبق - مرة أخرى - على « موت المؤلف والمجتمع » يزل النص الأدبي عن أية مؤثرات ذاتية أو اجتماعية ، ويغرض على القارىء لوئنا متمزلاً من ألوان التفسير الأدبي . والإصرار المسبق على « تفكيك » العمل الأدبي ، أياً كان عمارة ، هو إصرار عبثي ؛ لأنه لا يهود بالضرورة إلى شيء . إن الإشارة إلى

بين النقد الأدبي العلمي (الماركسية) والنقد التأويل (الإيديولوجي). الأول يمثل العمل الأدبي في سياقه التاريخي الاجتماعي من أجل الوصول إلى «الفرانز» التي تحكم عملية الإنتاج الأدبي، في حين يركز النقد التأويل البرجوازي على مفهوم الإبداع، وكان الأدبي هو الذي «يخلق» العمل الأدبي وليس القوى الاجتماعية التاريخية السائدة. وكل عدوى الذاتية والمعرفة والإلهام مفروضة نهائياً لدى ماثيوري. لذا فإنه لا يستخدم مطلقاً كلمة «إبداع»، ولكنه يستخدم كلمة «إنتاج» (تماماً مثل إنتاج البضائع والسلع الاستهلاكية)^(١١). وهو يرى أن العمل الأدبي ليس مرآة حقيقية للمجتمع في كليته، وإنما هو مرآة «مكسورة»؛ لأنها تعبر عن رؤية ذاتية للمجتمع من خلال موقف طبقي خاص. وإذا تبينا مثلاً الأدب الروسي في الحقبة ١٨٦١ - ١٩١٥ فيضوف نجد - كما يرى ماثيوري - أن ميستيفسكي كان يعبر عن روسيا الإقطاعية، وأن تشيكوف كان يعبر عن مرحلة ازدهار البرجوازية، وأن تولستوي كان يعبر عن طبقة الفلاحين، أما جوركي فهو يعبر عن البروليتاريا المبكرة^(١٢).

ويرفض تيري إيجلتون أيضاً أي نقد يتعامل مع «المشاعر الإنسانية» التي لا ترتبط بتأصيل تاريخي اجتماعي محدد، ويرى أن الأعمال الأدبية التي تعزل شخصياتها عن إطارها الاجتماعي، مثل أعمال جورج إليوت، هي أعمال «غير متسقة» ولمصرها «لأنها تشد عن التماسك» الأدب بتصوير الواقع الاجتماعي التاريخي. ولا يؤمن إيجلتون بوجود قراءات نهائية للأعمال الأدبية؛ وينبع هذا من مفهوم خاص جداً بالنقد الماركسي. فالقراءات النهائية (والمقصود بها في الواقع وجهة نظر الأدبي) قد «تعمل» من قدرة النقاد الماركسي على استكشاف العلاقات الاجتماعية التي تفرز العمل الأدبي. لذا فإن وظيفة النقد الماركسي (الوعي الحليقي) تتلخص في تحليل العمل «فيها وراء ذاتية المؤلف»؛ «التي قد تمثل وعياً ذاتياً يجب العوامل الاجتماعية التي أدت إلى ظهور العمل الأدبي. ويتنقد إيجلتون المدارس النقدية التي تُلغى وجود الواقع الاجتماعي، كالتفكيكية، التي تمثل الإيديولوجيا البرجوازية في أكثر صورها تطرفاً. ويرى أن هذه الاتجاهات التقليدية لا تعبر إلا عن دافع الموت^(١٣)».

نقد «الأولان» للماركسية:

إذا حاولنا تقويم الطروحات التقليدية للماركسية، سواء الكلاسيكية منها والمعاصرة، وجدنا أنها قد شابتها كثير من أوجه القصور الضلعة في التصميمات النظرية الشمولية. وأول هذه الجروم المقلدة التي تقلد بأن الأدب، أو حل الأثر «الأدب العظيم»، هو مرآة عاكسة للعالم الخارجي من موقع طبقي، فهي مقولة يبالغ فيها إلى حد هائل. ذلك لأن الصراع الطبقي أولاً ليس إلا وجهاً واحداً من أوجه الصراع الاجتماعي. هناك حقائق اجتماعية كثيرة ممثلة في كم كبير من الأعمال الأدبية، تلوه بعيداً عن نطاق الصراع الطبقي. والأمثلة لا حصر لها: مثل الأدب الرومانسي (روسو وجوليت - شكسبير/ بين

الواقع الاجتماعي المحجف (الحياة الرأسمالية) هو وجود رؤية متمسكة للعالم، تتمثل - بالنسبة لوكاتش - في الاشتراكية^(١٤).

وقد تنبى لوسيان جولدمان أفكار أستاذة جورج لوكاتش. لذا نجد هناك أوجه تشابه عدة بينها. من ذلك أن جولدمان، مثل لوكاتش، يرى أن الأدب «العظيم» هو القادر على خلق نظرات كلية للعالم، تعبر عن اتجاهات طبقية شمولية. وبهذا الصدد يفرق جولدمان بين «رؤية العالم» و«الإيديولوجيا»؛ فالأخيرة تمثل وعياً زائفاً ناقصاً (مثل فكرة الأدب الرومانسي عند لوكاتش)، أما رؤية العالم فهي تعبر عن وعي طبقي جامح «حقيقي». ويقوم المحلل الأدبي، في ضوء المنهج الذي أطلق عليه جولدمان «البنوية التاريخية»، باستكشاف التركيب الكلية الموجودة في النص الأدبي، ثم يقوم بعد ذلك بربطها بالخطية التاريخية، ويطبقه اجتماعية معينة^(١٥). وقد تراجع جولدمان في أعماله الأخيرة عن إيمانه الأول بأهمية وجود «رؤية العالم» بشكل مطلق في الأعمال الأدبية، حيث وجد أن كثيراً من الأعمال الحديثة (مثل الأدب العيشي) قد غلت من تلك النظرة التطبيقية للحياة الاجتماعية، مثل أعمال كافكا وميلرو وكامو ويكتي.

وإذا انتقلنا إلى التيارات الحديثة من مدرسة النقد الأدبي الماركسي، ومن أبرزها المدرسة الألتوسيرية (لوى ألتوسير، بير ماثيوري، تيري إيجلتون)، وجدنا أنها قد تميزت بقدر كبير من المرونة في تفسير النظرية الماركسية. أصبح أن التوسير نفسه لم يتم بشكل مباشر بالنقد الأدبي، ولكنه كان صاحب الفضل في ظهور تيار نقدي ماركسي معاصر، نشأ على أساس من أفكاره المتطورة. ويختلف ألتوسير مع الماركسية الكلاسيكية في تفسيرها للعلاقة بين البنية الفوقية super structure والبنية التحتية infra structure، إذ يرى أن البنية الفوقية (السياسة، الدين، الفنون...) الخ ليست مجرد انعكاس آلي للبنية التحتية (القوى الاقتصادية). ويتكون المجتمع من مجموعة تراكم مستقلة ذاتها، ومتشابكة فيها بينها. ولا يمين على البناء الاجتماعي في أية مرحلة تاريخية صراع مركزي بسيط (مثلاً القوى الاقتصادية ضد السياسية)، وإنما تبرز مجموعة من التناقضات المتشابكة. وإذا حدثت هناك ثورة على مستوى البنية التحتية فإن ذلك لا ينعكس بشكل آلي ومباشر على البنية الفوقية؛ لأن أنظمة البنية الفوقية، مثل الفنون والأدب والسياسة... إلخ لديها قدر من قوة الدفع الذاتية، التي تمكنها حتى بعد الإطاحة بالوسائل التحتية التي أدت إلى ظهورها^(١٦). فالأدب لا يعكس الحقيقة الاجتماعية التاريخية بشكل آلي، ولكنه يتبع في مكان وسط بين الإيديولوجيا (الوعي الزائف) و«العلم اليقيني» (الماركسية). (تأمل الماركسية في الوصول إلى مرتبة العلم اليقيني بتتبع أفكارها من أية شواهد «إيديولوجية»؛ مثل الإيديولوجيا البرجوازية الزائفة، التي تركز على الإنسان الفرد دون أن تربطه بالقوى الاجتماعية والاقتصادية التي تصنع التاريخ).

ويطبق بير ماثيوري اقتدار ألتوسير في مجال النقد الأدبي. فهو يفرق

المتشعبة في فرض رؤية مسبقة لتفسير العمل الأدبي . فالفرضية التي تدعى أن الناقدة الماركسي هو وحده الذي يستطيع أن « يجاوز » الوعى البرجوازي الزائف ، وأن يرى الأشياء في سياقها التاريخي الاجتماعي « الحقيقي » ، هي غير دليل على « إيديولوجية » هذا الادعاء . ولا يستطيع أحد ، مهما كان « علميا » أو « موضوعيا » ، أن يهرب من أسر النسبية التاريخية اللازمة للوجود الإنساني في العموم . وكما يعبر أنطونيوجرامشي ، السياسي الماركسي الكبير : « هل من الممكن أن تكون هناك موضوعية خارج نطاق الوجود التاريخي البشري ؟ من يستطيع أن يقوم مثل هذه الموضوعية ؟ من يستطيع أن يرى الأشياء من منظور الكون المطلق ؟ » (١٦) . وبالرغم من أن الأنطوسيرين قد اختلفوا مع مقولة لوكاتش ومعاصريه في كون النص الأدبي انعكاسا مباشرا للظروف الاجتماعية التاريخية ، وأنه مثير من رؤية محددة للعالم من منظور طبقي ، فإن هذه المرونة من جانبهم هي في الواقع مرونة « ظاهرية » . وذلك لأن عدم الاعتراف بوجود فراءات نباتية للعمل الأدبي (رؤية العالم) هو « الحق » الذي أعطاه الأنطوسيريون لأنفسهم لتفسير العمل الأدبي وفق انتماءاتهم الإيديولوجية . هذا من منطلق أن الأدباء أو النص نفسه لا يستطيعان « أن يتدخلتا عن نفسيهما » ، لأنها واقعا تحت أسر الإيديولوجية البرجوازية الزائفة . لذا يجب على الناقدة الماركسي أن يفسر النص « ضد رغبة المؤلف » (إنجلتون) ، وذلك حتى يضع النص في إطاره الاجتماعي والتاريخي « الحقيقي » (١٧) .

ونستطرد من هذه النقطة الأخيرة لتسليما لينا معددات الحفلة الاجتماعية والتاريخية « الحقيقية » ؟ الواقع أنه يوجد شيء اسمه إعادة « خلق » الظروف الاجتماعية التاريخية في حبة من الماضي « كما كانت » بشكل موضوعي واطلق . حتى عملية التاريخ التي تسجل الأحداث التاريخية في زمن حدوثها إنما تعبر عن قراءة ذاتية أو شعبية لما يجري من أحداث . فمثلا عندما وصف الجبريل الفرنسيون إرثان الحملة الفرنسية على مصر « بالكفر » فإنه لم يكن يعبر عن موقف الإسلام من المسيحية « ديانة الغافلين » ، حيث يعترف الإسلام بالديانتين اليهودية والمسيحية بوصفهما ديانتين سماويتين « ولما هو تعبير عن مدى كراهية المصريين للمستعمر الغربي بعبادته وتقاليد وقيمه المختلفة عنهم . لذا فإن عملية « تفسير » الأحداث التاريخية الاجتماعية هي عملية ذاتية بالضرورة لأن الحدث التاريخي لا « يبدو » لجميع الأطراف والفتات الشعبية بالصورة نفسها ، ولا يميل الدلالة نفسها دائما للأفراد ، سواء داخل المجتمع الواحد أو فيها بين الدول والشعوب . ثم نسوق مثلا آخر ، فهناك محاولة قام بها عميد الأدب العربي طه حسين في أواخر العشرينات لتقويم الأدب الجاهل تقويما « علميا » من منطلق مطابقة للظروف الاجتماعية والتاريخية « الحقيقية » التي واكبت ظهوره . وقد توصل طه حسين من خلال هذه الدراسة إلى أن الشعر الجاهل ليس مؤشرا « معبرا » عن واقع المجتمع الجاهل آنذاك ، وذلك لأن ما وصل إلينا من شعر الجاهل ، أمثال أسرى القيس وعمر بن كثر وطرفة بن العبد والأشعث ، جاء باللغة العربية الفصحى (لسان قريش) ، في حين أن المجتمع الجاهل يقبالاته

الأحلام - يوسف السباعي) ، والأدب الاجتماعي (الشلاية ، البص والكلايب ، ثثرة فوق النيل - نجيب محفوظ/ العيب ، حادثة شرف - يوسف إدريس / يحدث في مصر الآن - يوسف القعيد / خيوط الشريف - محمد مستجاب/ الطوق والإسورة - يحيى الطاهر عبد الله) ، والأدب المبني (في انتظار جوفو - صامويل بيكت/ يا طالع الشجرة - توفيق الحكيم) ، وأدب المركة (منظر بعيد لثلاثة - لؤفة رفعت) . حتى العلاقات الطبقية لا يشترط أن تعرف من خلال علاقة الفرد بوسائل الإنتاج (التعريف الماركسي) - وهو تعريف غريب تماما ، قد لا ينطبق على الكثير من مجتمعاتنا الشرقية ، حيث تلعب عوامل أخرى كالدين والانهاء السياسي والأصول العائلية والعرقية (ethnicity) دورا مهما في تحديد هوية الإنسان الطبقية . وهذا بقودنا مباشرة إلى مناقشة مقولة موضوعية « الماركسية » وزيف « الإيديولوجيا » . الواقع أنه لا توجد هناك أفكار « علمية » حقيقية وأخرى « زائفة » ومشوهة بشكل مطلق ، والحكم هنا لزواوية رؤية الأشياء . إن ما يقوم به كل من لوكاتش وجولدمان هو في الحقيقة فرض « رؤية إيديولوجية » على العمل الأدبي ، لأنها يحولان « إيجاد » أبعاد طبقية قد لا تكون موجودة في النص نفسه . فمثلا يرى لوكاتش عند تحليله لرومي وجوليت لشكسبير أن الصراع المحوري في العمل الأدبي قد تشكل عندما اصطدم الحبيبان « بالظروف الاجتماعية للإقطاعية المتدثرة في ذلك الوقت (١٨) » وكل من قرأ هذه المسرحية الشهيرة يدرك تماما أن « علاقة للأحداث بالصراع مع الواقع الإقطاعي ، وإن كان شكسبير قد عاصر هذه الحقبة من التاريخ الأوروبي . إنما قصة حب ورومانسية عادية ، تصدم مع التمتع والتعصب العائلي من خلال عائلتين متصارعتين . ويكفي أن نشير إلى أن كلتا العائلتين تنتمي إلى الطبقة نفسها (النبلاء) ، فلين هو الصراع الطبقي في الموضوع ؟ »

من الصعب كثيرا كسب القضية في مواجهة مثل هذا النقد الإيديولوجي ، لوجود عامل مهم هو عامل الإيحاء الذي يهيء العين لرؤية ما تريد أن تراه من « حقائق » . أما مقولة « رفض » الأدب الحديث لأنه أدب منفصل عن قضايا المجتمع الاجتماعية والتاريخية فهي مقولة معكوسة . لأن الأدب الحديث يتحدث بلغة زمانه ، فهو وإن كان لا يقدم الحقيقة بأسلوب السرد الواقعي ، ما زال يتحدث عن الواقع بأبعاده الجنية والمجتمعية للكليات الإنسانية ، مثل أعمال كافكا ومارلو وبيكت ويرياندالمرو . وهذا ما فعلت إليه جولدمان نفسه في أعماله الأخيرة ، حينما أدرك أن الإصرار الإيديولوجي المسبق على وضوح « رؤية العالم » الطبقية هو إصرار ماركسي في المقام الأول ، لا يعبر عن حقيقة الأدب المعاصر أو الواقع الرأسمالي المعاصر الذي استطاع أن يفرض وجوده « بدلا من الاندثار » ، وأن يحسوى ثورة الطبقات الكادحة المرتبطة (١٩) .

وبالرغم من أن الأنطوسيريين قد قدموا قراءة جديدة في الماركسية ، اتسمت بالمرونة والحوية بشكل عام ، فإن أفكارهم الإيديولوجية الأساسية في مجال النقد الأدبي قد شابها كذلك كثير من أوجه القصور

هي نشاط ذهني ووجداني داخلي . ومرة أخرى لن أحاول « تنظير » ما يحدث داخل عقل البدع من تفاعل ذهني ووجداني ، بل سأحاول إبراز ما تنطوي عليه محاولة « فهم » العملية الإدراكية (داخلياً) من مصاصب . وفي رأيي أن هذا الاهتمام « العلمي » للملح بتفسير العملية الإدراكية يرجع إلى سبب جوهري ، وهو الخلط الدائم بين السلوك الإبداعي والسلوك العادي أو المنطقي ، والفرق بينهما كبير .

السلوك « العادي » والسلوك الإبداعي :

في مجالات البحث الأكاديمي المتعددة يحدث هناك خلط دائم بين السلوك البشري العادي أو الطبيعي الذي يستطيع معظم الأفراد أن يمارسوه ، والسلوك الإبداعي الخاص بالمبدعين . ففى علم الاجتماع - على سبيل المثال - هناك خطأ شائع يجعل من علم الاجتماع الأدمي (وهو فرع ناشئ من فروع علم الاجتماع) فرعاً من فروع علم اجتماع المعرفة (بما أن المجالين يتناولان موضوع أصول المعرفة الإنسانية ، سواء في مجال الأدب الخاص أو في مجال الحياة اليومية العام) . والحقيقة أن المجالين يتناولان موضوعين مختلفين من مخاض السلوك الإنساني : المنطقي والإبداعي .

علم اجتماع المعرفة يحاول تقصي العمليات الإدراكية والذهنية التي تدور داخل عقل الفرد في أثناء تفاعله مع الآخرين من خلال تجارب الحياة اليومية التمهيدية . ويتم هذا الفرع من فروع علم الاجتماع بدراسة الأصول الأولى للمعرفة الإنسانية ، للتمثل في الحياة اليومية التفاعلية التي يكتبها الأفراد في خلالها القواعد الأولية للتعامل الاجتماعي . فالأفراد يتشاورون في بيئات اجتماعية وثقافية « موروثة » ومحددة يقيم عادات وتقاليد معينة ، ويتصرفون هذه السلوكيات الاجتماعية بشكل تلقائي ولفظي . ويتعامل كل فرد من أفراد المجتمع مع الآخرين من خلال غزونه العنصري الخاص (Stock of Knowledge) . ومن خلال هذا التفاعل اللاهوائي يتطور ذلك المخزون ويكتسب أبعاداً مختلفة ، من أبعاد ثقافية نمطية إلى أبعاد تجسدية فكرية (مثل الفلسفة ، الفنون ، العلوم بأنواعها ... إلخ) . وقد ظهرت أصول هذا الاتجاه الفكري المهتم بالبحث عن منابع الحقائق الاجتماعية على أيدي مجموعة كبيرة من مفكرى عصر النهضة ، ثم تلاهم ماركس وفير وهوسرل وشولتز . وفي القرن التاسع عشر على وجه التحديد ظهرت مجموعة من التيارات الفكرية « الإنسانية » المناهضة للمنجح الوضعي Positivism الذي ينادى بتطبيق قوانين العلوم الطبيعية في دراسة الظواهر الاجتماعية . ومن أهم هذه التيارات « الإنسانية » المذهب الظاهري Phenomenology الذي تنبأ إيموند هوسرل ، والذي ينادى بدراسة الفعل الاجتماعي بصفته تجربة إنسانية ذات أصول إدراكية وشعورية ، وذلك على القيقض من المنهج الوضعي ، الذي يدرس السلوك الاجتماعي على أنه مادة « للملاحظة الخارجية » فحسب ، دون الاهتمام بالخلف الدخلى للفعل ، أو بما يحدث داخل العقل من نشاط ذهني يؤدي إلى الفعل ، لأن هذا يكمن في منطقة خارج نطاق

وعشائره المتناثرة كان متعدد اللمحات . لذا توصل طه حسين إلى أن الشعر الجاهلي - في معظمه - متحول ، قام القرشيون بنحله بعد الإسلام ونسبته إلى المجتمع الجاهلي للإعلاء من شأن القبيلة القرشية . ولكن بالرغم من أهمية تلك الدراسة في حد ذاتها ، وجربتها في التصدي للموروثات التاريخية الثابتة ، يظل من غير المنصور أن يكون طه حسين قد أعاد « تصوير » المجتمع الجاهلي (بعاداته وتقاليد وعصبياته ولفحاته المختلفة والمتناثرة أحياناً) « كما كان » تماماً ، وذلك لأن ما وصل إلينا عن تاريخ الجاهلية كان يعتمد في الأغلب على القصص والأساطير والروايات - كما شهد طه حسين نفسه - لا على المخطوطات أو نصوص المؤرخين . ومن ثم لا تعدو محاولة طه حسين أن تكون « قراءة ذاتية » في تاريخ المجتمع الجاهلي (وهو تاريخ هش في حد ذاته) ، فليس هناك شيء اسمه « إعادة خلق الحقائق القديمة » من منطلق كوني مطلق - كما قال جراسمى .

ولعل أهم ما يميز أي فكر إيديولوجي عقائدي هو اتجاهه للتصنيف المنطقي ، بل في معظم الأحيان للتسطيح . يتضح هذا في تصنيف ماثيري للأدب الأدباء الروس في ضوء أصولهم الطبقية وعصورهم التي شهدوها . وعلى وجه التحديد لا يوجد شيء في أعمال ديستوفسكي يبرهن عن الإقطاعية بشكل جوهري ، وإن كان الكاتب قد عاصر تلك المرحلة من تاريخ روسيا القيصرية ، فقد تميز ديستوفسكي بالقضايا ذات الطابع الإنساني النفسي ، التي يجادل فيها أن يقوض داخل الدات البشرية ، وأن يفسر فروعها ، ليكشف ما فيها من غموض وتنقضات . هذا الرقص العام للأدب « الإنساني » - كما أسماه النقاد الماركسيون - بوصفه غير ملائم لعصره ، إنما هو رفض لكل المعاني الإنسانية المعرصة ، التي لا تدور في إطار الصراعات الطبقية والسياسية .

القسم الثاني :

الإبداع مظهر من مظاهر السلوك البشري ، ولكنه مظهر سلوكي « غير عادي » . وذلك لأنه حكيم خاص - بدون ما سبب منطقي مفهوم - على مجموعة من البشر هم من تسميهم بالمبدعين . وكأى سلوك بشري فإن عملية الإبداع لها وجهان : وجه « خارجي » ، يتضمن في الفعل السلوكي نفسه ، أو المصلحة النهائية للإبداع (القصة ، الرواية ، القصيدة ، اللوحة التشكيلية ، المقطوعة الموسيقية ... إلخ) ، ووجه « داخلي » يتمثل في النشاط الذهني والوجداني الذي يحدث داخل عقل المبدع ليعبر في النهاية هذه الألوان الإبداعية المختلفة . في القسم الأول من البحث حاولنا أن نركز على الجانب الخارجي من السلوك الإبداعي المتمثل في النص الأص نفسه ، ورأينا لوجه قصور النقد الإيديولوجي في الحكم المسبق على النصوص الأدبية « بالخضوع » لقوانين فكرية معينة ، وهو أمر أرقه بوضع العربة أمام الحصان . في هذا القسم ننتقل من العام إلى الخاص ، ومن الخارجي إلى الداخلي : من دراسة الأدب بما هو كيان سلوكي اجتماعي عريض (القسم الأول) ، إلى دراسة اللحظة الإبداعية بما

جديدة إلى حد كبير في تصوير آثار الدمار ؛ فهو لم يرسم صورة طبيعية للقرية المدمرة ولكنه استخدم الرمز في تكتيف معنى الدمار وتلخيصه: الأشكال المشوهة ، الأطراف المتناثرة ، الرأس المقطوع ، الحصان الفزع ، الثور الأسبان ، يد الرجل المحضّر المرفوعة نحو شبك الغرفة ، المصباح المنقلب من السقف ليكشف ما على الأرض من خراب وموت . وقد جاء اختيار اللون أيضا غريبا وعيقريا ؛ فهو لم يستخدم اللون الأحمر- لون المذابيح والدماء- على الإطلاق ، بل استخدم درجات من الرمادي والأزرق والأسود (الألوان الباردة) ، وهي الألوان الأساسية للصورة ، وذلك لخلق مناخ لؤم ونفسى عام للتعبير عن حالة الموت . وعندما يقوم المحللون بدراسة الجارنيكا يستطيعون أن يربطوا بين اللوحة والحدث المروع الذي ألم بالقرية ، ولكنهم لن يستطيعوا أبدا « تعليل » تلك الرؤية التشكيلية الثورية التي جاء بها بيكاسو للتعبير عن ذلك الحدث . وكما يقول مصطلح ناصف فإن البواعت الاجتماعية حافظ وليست سببا ، وكل لحظة تاريخية غنية بإمكانات لا حصر لها ؛ لأنه ليس لطرف اجتماعي ما معنى واحد لدى الأفراد^(٣٢) . وهناك جانب آخر له قدر كبير من الأهمية ، لا يجيد صدى لدى المحللين الاجتماعيين للأدب ، وهو الجانب الجمالي من الإبداع الأدبي ، ربما لأن الجماليات يصعب كثيرا تحليلها في إطار العلاقة المباشرة أو حتى غير المباشرة بين السلوك الإبداعي والظروف الاجتماعية . الشكل الجمالي بوجه عام يتمتع بقدر كبير من المقاومة بل التحصن أحيانا لتغيرات المضمون ، وفي أحيان أخرى يشور على « محدودية » المضمون (الفكرة أو الحدث ... إلخ) ليستقر أقتافا جديدة في التعبير الجمالي أو التشكيلي (كمثل حالة الجارنيكا) . وهناك تأثير الأدب على الأدب ، والفن على الفن ؛ فالشعراء يستمدون من التراث الشعري الزخائر الربح (بما هو ممكن أساسي لوجدانهم الشعري) أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع^(٣٣) . والدليل على ذلك هو صمود شكل القصيدة الحرة العمودى على مدى قرون طويلة من الزمان حتى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، برغم تغير الظروف الاجتماعية والأزمة والشعوب ، واختلاف المضمون والأغراض الشعرية .

وكما حاول المحللون الاجتماعيون للأدب تنظير العلاقة بين العمل الإبداعي (أو الجانب السلوكي والحاربي) والحلفية الاجتماعية التاريخية ، ظهرت كذلك نظريات وتيارات فكرية عدة تحاول أن تكشف النقاب عن الجانب الآخر « الدخلى » من العملية الإبداعية ، أو النشاط الذهني الذى يحدث داخل عقل المدع ليفرز في النهاية الألوان والأشكال الإبداعية المختلفة . وهذه النظريات حاولت أن تجد صيغا « منطقية » عديدة لأسباب النشاط الإبداعي « الدخلى » . وسوف أحاول - بعد عرض هذه التيارات الفكرية بشكل موجز- أن أقدم - ما أتصوره - وصفا لطبيعة العملية الإبداعية ، أو بمعنى أصح ، لخصا لصورة فهم العملية الإبداعية في ضوء المنطق العقل والعلمى ، المعارف عليه .

المراقبة والملاحظة العملية المجردة . ولكي يقوم الباحث بتتبع العمليات الإدراكية التى تحدث في أى تعامل اجتماعي يلجأ في الحياة اليومية ، عليه أن يضع نفسه في « مكان » الفرد موضع الدراسة . ويستلزم ذلك أن « يجزر » الباحث نفسه من أية تحيزات سابقة ، لكي يكون حكمه موضوعيا مجرد^(٣٤) . ولا يتم التحلل الظاهراتي بتلك الأفعال والفردية أو الخاصة (مثل السلوك الإبداعي) التى لا تجد أرضية عريضة من المشاركة الاجتماعية ، وإنما تهدف إلى دراسة تلك الأفعال المنطوية المتكررة بهدف وضع قواعد علمية ثابتة لها ، أو للجانب الإدراكي الدخلى منها ، قابلة للمراجعة والتحقق^(٣٥) .

وإذا كانت هذه هي الخطوط العريضة لعلم اجتماع المعرفة بمنهجيه الظاهراتي- مع التجاوز المآخذ عن الزعم القائل « إعادة تصوير » العمليات الإدراكية التى تحدث داخل العقل الإنسان عند القيام بالفعل- فهو يصلح هذا المنهج التطبيقي لدراسة السلوك الإبداعي ؟ الواقع أن طبيعة العملية الإبداعية تختلف جملة وتفصيلا عن طبيعة أى سلوك خلقي عادي ؛ ولا يستطيع أى منهج تكرر « سبق » - مهما كان علميا أو موضوعيا - أن يقرر « بتقنين » تلك العملية بهذا القدر من اليقين والشمولية . إن كلمة إبداع بصرفها الفاعوس تعني الفعل غير المتوقع أو الخارج عن المألوف . وكما يرى إدوارد سعيد فإن التقيد الأدنى للمحدد مسبقا بشعارات مثل « الماركسية » أو « الليبرالية » يمسره عن تناقض لفظي وفكري ؛ لأن الإبداع عكس التقنين^(٣٦) . ولا يمكن لسائد ما - مهما كان علميا أو أكاديميا - أن « يكرر » العملية الإبداعية الواحدة كلها طبق قواعد إدراكية ومفاهيمية معينة .

وأكثر من هذا أن قول الظاهراتيين بإعادة تركيب العمليات الذهنية التى تحدث داخل عقل الفرد في أثناء قيامه بالأعمال اليومية المنطقية ، هو أيضا قول افتراضي « متفائل » . وكما يقول كل من هايدجر وجادار : لا توجد هناك « إعادة » لتجارب نفسية وشعورية سابقة كما حدث بالفعل ، حتى على أبسط مستويات التجربة الإنسانية ، وإنما قد تكون هناك إعادة قراءة للتجارب الإنسانية السابقة من خلال ذاتية المحلل ، وليس فيها وراءها . أجل ، ليست هناك حقيقة واحدة تعيش « هناك » خارج ذاتية الفرد . وعواطف السلوك الإنسانى ، أو العمليات الذهنية التى يقوم عليها ، لا تظهر هكذا بوضوح وجملة في عقل الفرد موضع الدراسة ، وإنما تظهر « هكذا » في عقل المحلل الذى يقوم بالدراسة حتى على مستوى الأعمال التقليدية المنطقية .

بالطبع يستطيع التقيد الأدنى أن يتناول العلاقة الجديدة بين العمل الإبداعي والحلفية الاجتماعية والثقافية والتاريخية ؛ لأن الأفعال لا تنشأ من فراغ . ولكن ما لا يستطيع أن يفعله هو شرح « منطق » هذه العلاقة المعقدة . والوصف يختلف تماما عن التحليل^(٣٧) . لقد كانت هناك قبل بيكاسو أساليب جمالية مألوفة للتعبير عن معاني الحرب والدمار ، سواء من حيث التشكيل أو اللون ، ولكنه جاء فطعم هذه « التوقعات » الجمالية في رائحته الشهيرة « الجارنيكا » ، التى رسمها في عام ١٩٣٧ مبعرا من مأساة قرية أسبانية وادعة (اسمها الجارنيكا) دمرها الألمان لتدميرنا في عام ١٩٣٦ . لقد جاءت لغته التعبيرية

نظريات الإبداع :

تعددت نظريات الإبداع على مدى عصور طويلة من عمر الفكر البشري ، أقدمها هي نظرية الإلهام ، التي تقر بأن الفنان لا يستلهم عمله الفنى من عقل وأوع أو شعور ظاهر أو بيئة اجتماعية ، بل يستلهمه من قوة عليا أو من وحى سماوى لا سلطان له (للفنان) عليه . وقد كان أفلاطون هو أقدم من أرسى نظرية الإلهام ، ثم تلاه الأفلاطونيون الجدد في عصر النهضة . وفى ذلك العصر اختلطت فكرة الجمال المطلق (أفلاطون) بفكرة الفيض الإلهي ، التي ترى بأن عملية الإبداع هي فيض خارجي من الذات الإلهية رمز الجمال المطلق . ثم تجددت النظرية على يد الشعراء والفلاسفة الرومانسيين ، مثل ديلاكروا وبيتشه وكولريديج وجوته ، الذين عارضوا التيار العقل لتفسير الإبداع (يوسفه وظهية من وظائف العقل الواعي البعيد عن الغموض والخيالات والتهويم) . ويرى جوته أن الفنان نصف إله ، وأن الفن العظيم يرب من كل سيطرة بشرية ، ويرتفع عن القوى السدنيوية ليعلم أن الفنان «أسير» لإله ما ، أو شيطان ما ، يملكه^(٢٩) .

ويرى أنصار النظرية العقلية لتفسير العملية الإبداعية ، أمثال كانط وميجل وشوبنهاور وفان جورج ودافنشي ، أن الإبداع هو وليد الفكر الواعي بالإرادة العقلية المستنيرة . والإلهام الفاضل في ضوء هذه النظرية لا يأتي من فراغ ، وإنما هو وليد التفكير المنطقي المتواصل . يقول دافنشي : «المجريات تعمل قليلا وتفكر كثيرا» . وقد دلت سيرته الذاتية نفسها على ذلك ، فقد كان كثير التأمل والتفكير والتردد قبل الشروع في أى عمل فني جديد . والفنان المبدع - كما يرى كانط - لا يحاكم الطبيعة ، وإنما ينع إبداعه الفنى من فكره الخاص به^(٣٠) . وقد حاول بعض العلماء الفنين ، أمثال كاترين باتريك ووالاس وجيلفورد ، تحليل مراحل عملية الإبداع العقلية ، فقسموها إلى أربع مراحل : الاستعداد ، حيث يستقبل الفنان مجموعة أفكار وتداهيات لا يسيطر عليها ، والإفراخ (أو التخمر عند والاس وجيلفورد) ، حيث تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية ومرحلة تبلور الفكرة (الكشف) ؛ ثم أخيرا تأتي عملية تنفيذ الفكرة (التحقيق) . ولقد قامت باتريك باختبار فروضها عن طريق «اختبار معمل» لمجموعة من الشعراء الذين طلب منهم الكتابة عن موضوع محدد في جلسة معملية محصورة زمنا .

أما أصحاب المدرسة السيكلوجية فلا يوافقون على أن يكون الإبداع الفنى شرارة إلهية سماوية ، كما لا يوافقون على فكرة العقل الواعي ودوره في الإبداع ، أو على تأثير البيئة الاجتماعية في الإبداع (مدرسة التحليل الاجتماعي للأدب - وقد تعرضنا لها في القسم الأول) ، وإنما يعلنون من شأن اللاشعور العقل يوصفه مفسرا أساسيا للسلوك الإبداعى . إن فرويد - مثلا - يرى أن الرغبات الجنسية المكتبنة هي المفتاح الرئيس لحل رموز السلوك البشري . ولقد طبق ذلك على كثير من أمثال السلوك ، ومنها السلوك الإبداعى . وجاء في مذكرات ليوناردو دافنشي أنه كان يرى حلما متكررا يشتمل في سر

بضربه بذيله عدة مرات على فمه (دافنشي) ويحاول أن يفتحه ثم ينسحب عنه ويغير بعيدا . ومن خلال دراسة فرويد لحياة دافنشي الشخصية استطاع أن يفسر هذا الحلم كالآلى : ذيل النسر يمثل عضو الذكر وشخصية الأم في آن واحد ، فقد كان يرمز للأم في المجتمعات القديمة بالنسر ، مثل الإلهة موت القروصية . ويجب فرويد عن التسؤل : ما العلاقة بين الأم وعضو الذكر ؟ بأن الإهات الأسطورية كانت يمسدن في أجساد مزدوجة الجنس (hermaphroditic) ، مثل موت ، وحشور ، ولينس . ولقد كان دافنشي الطفل ملتصقا بأمه في السنوات الخمس الأولى من حياته ، فتركت تلك المرحلة الطفولية الشقية (المتخللة في لدة الرضاعة) أثرا كبيرا في حياته فيما بعد . ولأن الطفل الذكر يفترض أن جميع الأشخاص - نساء ورجالا - يمتلكون عضو الذكر ، جاء هذا اللبس - في الحلم - بين الأم وعضو الذكر ، الذي يشير إلى مرحلة اللذة الشقية . وعندما انتقل دافنشي ليمش مع والده لم يستطع أن ينسى أمه ، ولكنه كبث ذلك الخمين إلى دفعه صدرها واحتضانها إياه في اللاشعور ليطفو بعد ذلك في الحلم على شكل ذيل النسر . ولهذا السبب لم يتزوج دافنشي ، وهائش «وليا للذكرى أمه»^(٣١) . وإذا نظرنا إلى لوحات دافنشي فسندج - كما يرى فرويد - أن شخصياته النسائية تمثل الموانيزا الشهيرة لها النظرة الأسرة الخائضة نفسها ، التي ترتبط بشخصية الأم التي يمن إليها دوما^(٣٢) . أما بونج فيرى أن الفكر الإبداعى هو تعبير عن لا شعور جمى ، وهو بمثابة جُاع التجارب الإنسانية البدائية التي انتقلت إلينا عبر الأسلاف والأجداد . وهذا اللاشعور الجمعى هو خلاصة كل ما هو مشترك بين النفوس البشرية ، بغض النظر عن حدود الزمان والمكان ؛ وهو ما نراه في الأساطير للشوارة ، وفي الأعمال الفنية الخالدة ، التي لا وطن لها^(٣٣) .

نقد :

إذا حاولنا أن نقدم هذه التيارات الفكرية التي تناقش مفهوم الإبداع بما هو نشاط عقل ، نجد أنها جميعا قد غلبت التفسير الأحادي الشطحي . إن هذه النظريات تقوم على أساس أن السلوك الإبداعى هو نمط سلوكى متكرر ذو طعة واحدة ، أى أن حالات الإبداع الفردية ما هي إلا نماذج لنمط سلوكى واحد شى باعث محدد ، وإن اختلفت تلك النظريات في تحديد هذا الباعث (تماما مثل البنيوية والماركسية . . إلخ) . وإذا أخذنا مثلا نظرية الإلهام أو الرشى السماوى الفاضل نجد أنها قد ركزت فقط على الجانب «الغيبى» أو اللاشعورى من المعلية الإبداعية ، حيث تنظر على المبدع فكرة معينة وموضوع ما «فجأة» ، وكان هذه الأفكار قد جيلبت من السماء والحقيقة أن نظرية الإلهام صحيحة وخادعة في الوقت نفسه . هي صحيحة لهذا البروز الظاهرى للمفاجىء وللخوارق والأفكار ؛ وخادعة لأن هذه الأفكار بالتأكيد قد ارتبطت بتجارب شعورية سابقة مرجها المبدع واختزنها العقل في منطقة بعيدة عن الشعور الواعى . وهذا ما يحدث تماما في الأحلام كما نعرف من علم النفس ؛ فالأحلام

ذلك من إضراب وتعديل وإلغاء وتفضيل ، إلى آخر ذلك من عمليات « صقل » المولد الإبداعي ليأخذ شكله النهائي . وليس صحيحاً ما قاله فرويد من أن التجارب الشخصية السابقة ، وبخاصة تجارب الطفولة المكبوتة ، هي المصدر الوحيد للإبداع أو للسلوك الإنسان بشكل عام . فإين دور المؤثرات الاجتماعية الكثيرة التي لا ترتبط بمرحلة الطفولة ، والتي لا علاقة لها بالرغبات الجنسية المكبوتة ، مثل حادثة تدوير قربة الجازنكا ، التي ألهمت بيكاسو تسجيلها وتصويرها بشاعتها ؟ المشكلة أن فرويد كان « يرى » تفسيراً جنسياً متخفياً وراء كل مظهر سلوكي « خارجي » ، حتى السلوك الإبداعي . ولقد جاءت قراءته للمذكرات ليوناردو دافنشي قراءة أحادية متعسفة ، فعل سبيل المثال كيف عرّف دافنشي هذه المعلومات عن الإنجاب الفرعونيّة وقد كانت الحضارة المصرية القديمة في عهده تاريخاً مجهولاً ، حيث إن شامبلسون ، أول من نجح في قراءة اللغة الميسروغليفية ، ظهر إلى الوجود بعد دافنشي بما يزيد من ثلاثة قرون^(٣١) ؟ ولماذا يكون النسر رمزاً للألم ويكون ذيله رمزاً لعصو التذكير ؟ ولماذا يجب أن يكون النسر رمزاً لشيء آخر غير النسر ؟ لقد كان معروفاً عن دافنشي اهتمامه الشديد بالطيران ، وكان معجباً بليكاردوس بن ديدالوس لمحاولته الطيران بأجنحة من الريش والمفاخر أن مسألة الطيران قد ارتبطت عند دافنشي بأصول دينية لا شقية ، كما نشئت من مذكراته ، فلقد كانت الأساطير الدينية في عهده تتحدث عن ملائكة مجنحة ورسول مجنح ، مثل يوحنا البشير المجمع ، بل حتى عن شياطين مجنحة^(٣٢) . ومرة أخرى لا تستطيع المدرسة السيكلوجية تحليل الفروق الفردية بين المبدعين حتى يرى أفراد المدرسة الفنية أو الأدبية الواحدة . وإذا كان الفرد يتناسى عن الدافع الشقي ويحوّله إلى دافع آخر له شكل اجتماعي ، فلماذا يتجه التماسي عند البعض نحو الإبداع وعند البعض الآخر نحو أنماط أخرى من النشاط السلوكي ؟ ولماذا يبدع البعض شعراً والبعض قصصاً والبعض تصويراً تشكيمياً ، سواء أكان الدافع للإبداع اللاشعور الشخصي (فرويد) أم اللاشعور الجمعي (يونيغ) ؟

من الواضح أن هذه النظريات الشمولية لا تقدم كثيراً في تفسير العملية الإبداعية ، وذلك لأنها تتعامل مع الإبداع على أساس أنه نشاط ذهني وسلوكي « مطلق » ، « يجب » أن يعمل ملاحظ ثابتة تصدق على جميع المبدعين على اختلاف إبداعاتهم وبمعتقداتهم ومصروفهم . وكما يقول على عبد المطلب محمد فإن فشل هذه النظريات في تفسير العملية الإبداعية يرجع إلى أنها تركز إما على الذات فقط (الإلهام ، النظريات العقلية ، اللاشعور الشخصي (فرويد) ، ماو على الموضوع فقط (المجتمع ، اللاشعور الجمعي (يونيغ)) ، أي الفرد أو المجتمع^(٣٣) . والمفروض أن تتناول قضية الإبداع من منظور الفرد والمجتمع معاً ، أي التفاعل الجذلي الخاص بين ذات المبدع والمؤثرات الاجتماعية المختلفة ، التي يتعرض لها طوال حياته .

ويقودنا هذا مباشرة إلى مناقشة موضوع نماذج المبدعين واختلاف تعبيراتهم الإبداعية . ويرى بعض المحللين مثل مصطفى سوفي

لا تهيئ هكذا من فراغ ، وإنما هي - أو بعض منها ، بمعنى أصبح « إظهار » لما يحدث في منطقة الوعي اللاشعوري من تفاعل فكري . وهناك نقد آخر يوجه إلى نظرية الإلهام ، هو إغفالها عنصر التنفيذ من العملية الإبداعية . فهبوط الأفكار في حد ذاته لا يعني اكتمال العملية الإبداعية ؛ لأن المبدع - أي أكان مجال إبداعه - لا « يرى » الصورة النهائية لعمله قبل مرحلة التنفيذ ، وإنما تتطور الصورة وتتفصح التفاصيل ، ويتم التعامل المستمر للأفكار وللشكل الجسالي للعمل في أثناء مرحلة التنفيذ .

أما بالنسبة للنظرية العقلية فهي أيضاً قد شابهت كثير من أوجه القصور ، بالرغم من أنها قد أسقطت تلك الأفكار الغيبية أو الأسطورية التي جاءت بها نظرية الإلهام . لقد ركز أنصار هذه المدرسة على دور العقل الواعي فقط في عملية الخلق الإبداعي ، ولكنهم تغافلو عن أصول هذه الأفكار : هل هي اجتماعية أم ذاتية ؟ هل هي مكتسبة أم فطرية كائن ؟ أم هي مزيج من الاثنين^(٣٤) ؟ وأيضاً لا « يجد » أنصار هذه المدرسة التماس مع المنطقة « غير الواعية » من الفكر الإبداعي أو الإلهامات الأولى للإبداع ، لتعارض ذلك مع منهجهم « العلمي » في دراسة العملية الإبداعية . وكما رأينا فلقد قام كل من باتريك ووالاس وجيفورد بتقسيم « مراحل » العملية الإبداعية تقسيمياً عقلياً تعسفياً ، على طريقة محطات مترو الأنفاق ! : الاستعداد ثم التخمر ثم الكشف ثم التحقيق ، وكان هذه المحطات العقلية « قائمة » بالضرورة ، ويمكن التحدث عنها ووصفها بهذا الترتيب وهذا التيقن . أبين مثلاً « الحدود » الفاصلة بين الاستعداد والتخمر ، أو بين التخمر والكشف ؟ وكيف يمكن أن نتحدث عن نشاط ذهني لا نراه ، يحدث داخل عقل المبدع ويستمر في التفاعل في أثناء عملية التنفيذ بهذا اليقين « العلمي » ؟ ثم هل « يجب » أن يمر جميع المبدعين بهذه المراحل الأربع ؟ وكيف نفسى « الشلوة » من هذا الترتيب ، إن وجد ؟ ويتضح تماماً ، من استعراض هذه الأدلة النظرية ، أن هناك خلطاً خطاً بين مفهوم الذهن الإبداعي ومفهوم النشاط الذهني الرياضي أو « المغلاق » ، الذي يمكن تحليله في شكل خطوات : أ ثم ب ثم ج وفي النهاية نصل إلى النتيجة الحتمية د (وهي المشكلة التي سنستقر إليها فيما قليل) . أيضاً القول بأن الفكر المبدع هو أساس الإبداع ، قول غير مكتمل ، لأنه لا يبين أو يحلل تباین الإبداعات الفنية لدى الفنانين ، من نحت إلى تصوير إلى قص إلى شعر ... إلخ . وتتغافل هذه النظرية مرة أخرى عن دور التنفيذ في العملية الإبداعية . و المرء لا يتذكر إلا بالعمل^(٣٥) .

على النقيض الآخر من المدرسة العقلية ، التي تعمل من شأن العقل الواعي فقط في العملية الإبداعية ، نجد أن المدرسة السيكلوجية الكلاسيكية تقرر بأن اللاشعور العقل هو المصدر الأساسي للإبداع ؛ وفي هذا تستطيع آخر . صحيح أن البدايات الفكرية الأولى لعملية الإبداع تتفاعل داخل عقل المبدع في منطقة بعيدة عن الوعي الشعوري « الواضح » ، لكن الإبداع ليس كله لا شعورياً ؛ فهناك دور الجهد العظمي المضى الذي يقوم به المبدع في أثناء عملية التنفيذ ، وما يتضمنه

لكن هل تصلح فكرة الإطار المعرفي للمبدع وحدها لكي تقدم تفسيراً متكاملًا لظهور الإبداع ؟ سأحاول في الجزء التالي الإجابة عن هذا التساؤل .

ماهية الإبداع :

في الحقيقة إن فكرة الإطار المعرفي للفرد بشكل عام ، هي فكرة صحيحة تمامًا للتعبير عن نسبة الوجود البشري ، أي نسبة قراءة « الحقائق » والمؤشرات التاريخية والاجتماعية من فرد إلى فرد ، وذلك على نحو ما ظهر لنا من آراء جراسمي وهوسرل وشولتز وسوسيل وغيرهم من المفكرين . لكن فكرة نسبة الإطار المعرفي - من وجهة نظري - لا تمثل ظاهرة الإبداع الفنى إلا تحليلًا جزئيًا . أولاً ، لست ألتفق مع الرأي القائل بأن الفعل الإبداعي لا يختلف عن الفعل العادي سوى في نوعية الإطار المعرفي المنظم لكل من المبدع وغير المبدع . إن كثرة الاطلاع المنظم في مجال ما من مجالات الإبداع الأسمى ليس هو الشرط الأساسي لظهور الإبداع الأسمى . هناك كم هائل من المثقفين والنقاد الأدبيين من يقرأون مختلف الأعمال الأدبية من شعر ورواية ومسرحية .. إلخ ، منهم شديد ويتخصص شديد أياً (وكثيراً ما يتفوق الناقد المسرحي - مثلاً - على المؤلف المسرحي من حيث فزازه لاطلاعه المنظم - على التراث المسرحي الرحب) ، ومع ذلك فهم لا يسعدون . ولعل ذلك أروضح ما يكون في مجال التأليف الموسيقي والتصوير التشكيل ، حيث يرتبط الإبداع بقدرات سمعية وحركية بصفة خاصة . ما السر في أن بعض الأطفال ، في صيغة جدًا ، وفي محيط أسرى وعادى (ألا يكون أحد الأوبرين موسيقيًا أو فنانًا تشكيليًا) يبدون استجابات سمعية مختلفة للموسيقى ، أو يمتازون في قدراتهم الحركية التشكيلية ؟ ما « الإطار المعرفي الخاص » الذي استطاع أن يكتسبه الطفل في عايشه الأول أو الثاني من العمر يجعله يستجيب لصوت الأذان مثلاً بشكل مختلف ، أو يجعله يتفوق على إخوانه في القدرة على « التقاط » النغمات وترديدها بدون تشوؤ وهم يعيشون في البيئة الأسرية نفسها ؟ الواقع أن فكرة الإطار وحدها لا تستطيع أن تفسر « الوجهة » أو « الاستعداد الشخصي » وهي الفاظ لا يجيدها بعض النقاد والمعلمين ، لأنها غيبات يصعب قياسها أو تقويمها علمياً . ويفر سوسيل أننا في النهاية لا نستطيع أن نستفي عن فكرة الاستعداد الفطري الخاص ، وإن كنا لا نستطيع أن نقيسها علمياً تقييماً دقيقاً^(٣٨) .

وإذا انتقلنا إلى مدلول العملية الإبداعية من حيث إنها محاولة لإحداث التوازن بين « أنا » و« نحن » ، فالاواقع أن هذه مقولة وصفيّة عامة ، لا تقيّد كثيراً في إلقاء الضوء على ماهية العملية الإبداعية . هناك كثير من المثقفين والمفكرين والنقاد في مقدماتهم العربية يعيشون حالة عامة من الضيق بين « أنا » و« نحن » ، أي حالة من الاغتراب عن واقعهم الاجتماعي ، ومع ذلك لا يدعون . ثم هل نستطيع أن نعمم ونقول إن كل لحظة إبداعية هي وليدة صدمع ما بين ذات المبدع والآخرين ، فيضج المبدع منتدلاً إلى رآب الصدمع أو

وعل عبد الملطى محمد أن تميز كل فنان عن غيره يرجع إلى أن كل فنان يعمل داخل إطاراً معرفياً مختلفاً Framework من غيره ، وهي صياغة جديدة لمقولة المخزون للمعرف Stock of Knowledge الخاصة بهوسرل وشولتز ، وهي مفتاح مقولة للنسبة التاريخية كما بينا من قبل . ويرى سوسيل أن الإطار المعرفي للفرد أياً كان هو نظام مكتسب جدلي ، تنظم فيه خبرات الفرد الذاتية في شكل أبنية معرفية خاصة به . فمثلاً نجد أن الشاعر قد كوّن إطاراً شعرياً خاصاً به نتيجة لكثرة اطلاعه الشعري وتذوقه المكثف لإبداعات الشعراء الآخرين . والقصاص يكتسب إطاراً قصصياً خاصاً من كثرة اطلاعه المنظم أو « الوجهة » في ميدان القصة . وهكذا الحال بالنسبة للمصور والموسيقي وغيرهما من المبدعين . وهذا التنظيم المعرفي الخاص بالمبدع ، الذي توجهه طبيعة التدفق الفنى لديه ، هو « الذي من شأنه أن يظهر في سلوكه فريد هو الإبداع الشعري »^(٣٩) . وهذا يعني أن الفرق الوحيد بين الإنسان العادي والمبدع هو فرق اطلاع معرفي . وتظهر قوايتي التفكير - الإنساني على كبل من الأشخاص المبدعين والأشخاص العاديين ، « لأن تفكير كل منهم لا يختلف هو والآخر إلا من حيث درجة توافر خصائص الإبداع فيه »^(٤٠)

لكن ما المؤثرات المباشرة التي تؤدي إلى حدوث لحظة للإبداع بعينها ؟ يرى عدد من المحللين أن السلوك الإبداعي ينشأ بسبب الرغبة في إحداث تكيف اجتماعي بين الـ « أنا » و« نحن » أي ذات الفنان المبدع ، والـ « نحن » ، أي الآخرين (للجمع أو الطبقة الاجتماعية أو الجماعة العرقية أو الأسرة .. إلخ) . ويكون المبدع قبل مرحلة الإبداع متوافقاً مع الـ « نحن » ، ثم يظهر مؤثر اجتماعي ما يستجيب له المبدع قبل مرحلة الإبداع متوافقاً مع الـ « نحن » ، ثم يظهر مؤثر اجتماعي ما يستجيب له المبدع فيتوتر ، وبكسر هذا التوتر صدمع ما بين الـ « أنا » و« نحن » . لذا تنجبه المبدع من خلال عملية الخلق الإبداعي إلى رآب الصدمع بين الـ « أنا » و« نحن » ، أي إلى خفض التوتر وإحداث تكيف جديد مع الآخرين . ومعنى هذا أن عملية الخلق الإبداعي هي عملية تواصل بين طرفين : الفرد المبدع ، والمجتمع أو الآخرين ، تماماً مثل معظم أفعالنا العادية ذات النشاط المدفوع ، أي « التنظيم » الاجتماعي^(٤١) . وهذه الرؤى الجديدة للإبداع : مفهوم الإطار المعرفي النوعي للمبدع ، وحاجته إلى خفض التوتر بين الـ « أنا » و« نحن » من طريق الخلق الإبداعي نفسه ، هي البديل الواقعي « الموضوعي » لنظريات الإبداع الشمولية المطلقة ، التي لا تفسر سبب تمايز المبدعين النوعي . هذا المنهج الجديد يتخطى عملية التصنيف النمطي التي وقع فيها أصحاب الإلهام والمغليون والديكولوجيون ... و ليس من شك في أن الوصف جزء من مهمة الباحث ، لكنه ليس المهمة كلها ؛ إنما هو منطقة كسفرق الطرق ، يتأذى بعض الباحثين منها إلى وضع الفروض المفسرة ثم اختبار قوة هذه الفروض بالتجربة أو بالملاحظة للواقعات ، وهنا نكون متابعين لطريق العلم الصحيح الذي يمكن أن يؤدي إلى التنبؤ . ولكن البعض الآخر من الباحثين يتجه إلى التصنيف ، والتصنيف لا يضيف شيئاً جديداً^(٤٢) .

التواصل الاجتماعي مع الآخرين من خلال عملية الإبداع ؟ عندما يكتب الشاعر قصيدة تجبدا للثورة مثلا ، أو انتصارات أكتوبر ، فإن وجه الصديق بين الـ « أنا » والـ « نحن » ؟ وما حدود الـ « نحن » ؟ هل هي كلة ، أم الطبقة الاجتماعية ، أم الإنسانية المطلقة ؟ وهل يتعلق هذا الشعور بالصدق مع الآخرين على إبداعات الملحن الموسيقي والفاعل التشكيلي والمثال والنحات أيضا ؟ إذن كيف لحن عبد الوهاب « الجنيدون » أو « مسافر زاده الخيال » ، هل استلهم « الصديق » من الكلمات المكتوبة ؟ وكيف أبدع محمود مختار تماثيل « عبقة مصر » العنقا ؟ في الواضح أننا لن نستطيع أن « نعلم » اللحظات الإبداعية المفردة بهذا الوصف التعميمي ، وإن كان من الممكن أن نتحدث عن حالة خاصة من الاضطراب عن الواقع الاجتماعي ، تجعل الفرد قادرا على تلمس القضايا والمشكلات الاجتماعية العلمية ورصدها ، وهي السمة التي أطلق عليها جيلغورد « الحساسية للمشكلات » ، وفي هذه السمة يشترك المتفكرون والمفكرون والمبدعون على حد سواء . وإذا كانت لحظات الصدع إذن بين الـ « أنا » والـ « نحن » لا ترتبط بالبلهين بحسب ، فكيف في النهاية تفسر الظاهرة الإبداعية ؟

الإبداع في أبسط تعريف له هو القدرة على التخيل ، هو القدرة على رؤية علاقات جديدة بين « حقائق » الحياة الموروثة وتصورها ، والقدرة على عبور حواجز العرف والتقاليد السائدة في مجالات الفكر الإنسان كافة . وهذا التعريف يتسع مفهوم الإبداع ليشمل كل من القدرة على إعادة تركيب الخبرات الموروثة وصياغتها في قوالب أو رؤية جديدة ، سواء في مجال العلم أو الفكر أو الأدب أو الفن ، والسبب في أننا نحصر مفهوم الإبداع في العصر الحديث في دائرة الأدب والفن هو ازدياد التخصص في مجالات البحث العلمي المتصلة ، على نحو يحد من القدرة على التخيل والربط بين التخصصات العلمية المختلفة . لقد أصبح « الإبداع العلمي » بشكل عام إبداعا تراكميا نتيجة لتراكم جهود عدد كبير من العلماء المتخصصين على مدى أجيال (٣٩) ولعل من أعظم العلماء المبدعين الذين تحلوا بقدرة فائقة على التخيل ، أو القدرة على خلق « رؤى » جديدة للحياة ، هم جاليليو ونيوتن وألبرت أينشتاين . لقد استطاع جاليليو أن « يخلق » نظام الكون راسا على عقب ، فبعد أن كانت الأرض هي محور الكون (أو مجموعتنا الشمسية) ، أصبحت هي تابعا للسيد الجديد : الشمس وكان منطقا أن يتهم جاليليو بالجنون والكفر ، لأن العقل الإنساني وقتها لم يكن يتقبل هذا الانهيار لحد تلك « الحقيقة » الفلكية الدينية الراسخة (فكرة أن الأرض هي مركز الكون كانت تنفع مع التفسيرات الكنسية آنذاك) ، ولذا وقعت الكنيسة ضد جاليليو بشدة) . كذلك أحدثت منجزات العالم الكبير إسحق نيوتن الفكرية ثورة كبيرة في مجالي الفلك والفيزياء الأرضية ، حيث فسرت قوانينه الخاصة بالجاذبية الكونية كثيرا من المشكلات العلمية التي كانت مفرقة آنذاك فيما يتعلق بحركة الأجرام السماوية في مداراتها وبسر « غرابية » مسارات الكواكب ، وأسباب المد والجزر ، واضطراب حركة القمر المدارية عندما تتعرض لتأثير الجاذبية

الشمسية . لقد وسّد نيوتن في « رؤية » واحدة أعمال كل من جاليليو وكوبرنيكس وكبلر ، وحوّلها إلى نظرية متماسكة . أما أينشتاين فلمه ظاهرة إبداعية علمية فريدة ؛ إذ جمعت نظريته الشهيرة بالنسبية جميع « حقائق » العلوم الطبيعية في سلة واحدة . وتقيد هذه النظرية في بساطة شديدة أن جميع حقائق الكون نسبية : أولا لأنها تتعامل معها بحواسنا ، « وكل طبق من المخلوقات تعيش شجينة في تصوراتها ، لا تستطيع أن تصف الصور التي تراها للطبقات الأخرى » (٤٠) ، وثانيا لأن كل ما في الكون من جزئيات وذرات وكواكب وشمس وأقمار يتحرك ، فلا معنى لأن نتكلم عن « وضع ثابت » لشيء ما ، وإنما يجب أن نقيس حركة جسم أو سلوكه بالرجوع إلى جسم آخر . والسفر في عبقرية هؤلاء العلماء الأفاضل أو المخترعين أو الأدباء أو الفنانين لا يكمن في قدرتهم على الاستيعاب أو الاطلاع على أكبر قدر من المعلومات المتخصصة في أمر موجه ، وإنما يكمن في قدرتهم على تجاوز « الواقع » المألوف ، أو الأعراف السائدة ، سواء في مجال التفكير العلمي ، أو التعبير اللغوي الجمالي ، أو التصوير التشكيلي . ومن الأمثلة على أن مجرد تراكم المعلومات لا يكفي لتفسير الإبداع ما حدث لـ « لوى باستير » ، العالم الشهير ، عندما دعي للعمل على حل مشكلة لها علاقة ببدء الحبر ، واكتشف الخبراء جهل باستير بهذه البدوة أو ضلّالة معلوماته عنها . ومع ذلك فكن باستير - لا الخبير - من حل هذه المشكلة ؛ وذلك لأنه غالبا ما يحتاج الابتكار في مثل هذه الحالات إلى حد أدنى من المعلومات المتعلقة بالموضوع ، مقترنة بقدرة عالية على التخيل ، أو أصادفة صياغة العلاقات بين الأشياء (٤١) .

لكن ما طبيعة النشاط الذهني الإبداعي نفسه ؟ وكيف ينمو ويتطور ؟ وهل يمكن تقسيمه إلى « مراحل » كما فعل جيلغورد وولاس ؟ النشاط العقلي الإبداعي هو أقرب ما يكون إلى التفكير الحدسي intuitive thought منه إلى التفكير العقلاني المنطقي rational/ logical thought . على عكس ما يغلط بعض المحللين . التفكير العقلاني تفكير واع بنفسه ، « واضح المعالم » ، له خطوات محسوبة وبيانات ونهايات يمكن تتبعها ووصفها وتقسيمها إلى مراحل . مثلا إذا أعطيت طالب مسألة رياضية لحلها وطلبت منه شرح الخطوات التي اتبعها ليصل إلى النتيجة النهائية فلنّه سيبدأ بالحديث عن « أ » ثم « ب » ويعدها « ج » ليصل في النهاية إلى الحل « د » . من السهل « استرجاع » هذه المراحل والحديث عنها لأنها واضحة وتقديرية . أما الحدسي intuition - وفي قول آخر التفكير الانشراقي divergent thinking - فهو تفكير مبهم النشأة ، غامض التركيب ، لا يعي صاحبه على وجه اليقين بداياته و « خط » تطوره ، وإنما يعي نتائجه أو ما هو قرب النهاية ، حينما يخرج هذا النشاط العقل الكامن إلى حيز الشعور ، وتبرز الفكرة الإبداعية « فجأة » - وهذا هو ما يطلق عليه المبدعون لحظة الإلهام أو عبور الوحى . ثم تكتمل العملية الإبداعية بمرحلة التنفيذ ، وهي مرحلة شاقة ومرقّة ، يشهد فيها المبدع كل حواسه ، ويقوم بجهد عقلي وانفعالي مُضنيّ ، فيعدل ويضرب ويركب ويحسّن ، إلى أن يخرج الوليد الفنى إلى النور . وإذا حاولنا أن نقرب

الخارجي ؛ وهي حاجة ليست مقصورة على العالم والمفكر والفيلسوف ، وإنما هي حاجة إنسانية عامة ، تعبر عن « رؤية » الفرد لما يجري حوله من أشياء . ولأن الرؤية الفردية للعالم الخارجي تختلف من شخص إلى آخر ، فإن الواقع الاجتماعي يتخذ أبعاداً وأشكالاً مختلفة حسباً « يبدو » داخل العقل البشري . لذلك فإن الموقف التأويلي يبدأ وينتهي من خلال تلك الذاتية الوجودية وليس « فيها » ورامها . إن ما ينكره هايدجر هو تصور كثير من المفكرين والفلاسفة أنهم قد « جاوزوا » محدودية وجودهم التاريخي ليقوموا بالحكم على الأشياء من عالم فوقى ذي رؤية « شاملة » وموضوعية . والواقع أن هذا الإجماع العقل بمجازاة الشخصية الوجودية *the illusion of transcendence* هو إجماع طبيعي وضروري للتأمل مع الواقع الخارجي ؛

لأن العقل الإنساني لا يستطيع أن يرى الأشياء إلا بشكل « منظم » وذاتى ، ومن خلال أبعاد وعلاقات متشابكة ومتصلة . ويصير آخر فإن كلاً منا يكون « صورة » خاصة به عن العالم الخارجي من خلال غزوه المرفق والثقل ، الذى يتشكل ويتطور يوماً بعد يوم من خلال التجارب التى يمر بها . وكما يرى هايدجر ، فإن حاجة الإنسان إلى فهم الحياة من خلال شبكة كلية متصلة من العلاقات ، هي حاجة طبيعية وضرورية للوجود الإنساني^(٤٤) . والحياة ترتكز على عنصرين : الإظهار والإخفاء ؛ فهى « تظهر » جزءاً من حقيقتها للإنسان الفرد و « تخفى » عنه جزءاً آخر ، لذلك فإن كل الحقائق الإنسانية ، سواء القديمة منها أو الحديثة ، لا تظهر نفسها لكل الناس بالأبعاد والعلاقات نفسها . ومن هذا المنطلق فإن هايدجر ينظر بعين الشك إلى كل المدارس الفلسفية الإنسانية ، التى تحاول تصوير - أو « إضافة » تصويرو - الحقائق الاجتماعية والتجارب الإنسانية « كما حدثت بالفعل » ؛ لأنه لا وجود لخل هذا الزعم . والعملية التفسيرية هي لحظة وجودية خاصة وفريدة ، تعتمد على الحوار الجدلى بين شقين . لذلك فكما أن الإنسان لا يفرغ من نفسه مرتين ، فإن النقطات التفسيرية لا يمكن تكرارها بأبعادها وعلاقاتها نفسها .

وقد كان لأفكار مارتين هايدجر تأثيرها الواضح على هانز جورج جادامر ، الذى أطلق على أسلوبه الفكرى اسم « التأويلية الفلسفية » . ولما رأى جادامر أن هايدجر قد أنهى هذا الصراع الفكرى الطويل الذى طالما حاول أن يتغلّب على مشكلة النسبية التاريخية بجزء من « الدقة » العلمية والمهنية^(٤٥) . إن الإجراءات المنهجية الدقيقة - كما يرى جادامر - لا تعطى بالضرورة « وضماناً » كافياً لمصدق النتائج . وهو يرى أن الصراع الأزل بين « موضوعية » العلم و « ذاتية » التقاليد الموروثة هو صراع وهى فى الحقيقة « فلتامع المعلمة ما هي إلا « تقاليد » إجرائية موضوعية ، تم التعارف عليها واستخدامها مع تعقّب الأجيال ، بالإضافة إلى أنه لا يوجد ما يعين « ذاتية » التقاليد والعادات الموروثة ؛ لأن هذه الذاتية هي ما يميز الوجود الإنسان بوصفه كلاً ، ولا نستطيع أن نحيا إلا من خلالها . وما يميز العالم المبدع - رأى جادامر - ليست كلماته فى تطبيق إجراءات منهجية موضوعية ، ولكن قدرته على التخيل

العملية الإبداعية إلى الأذهان وجدناها أشبه ما تكون بمرحلة الحلم ، حيث يغفو العقل الواسع ويظل العقل الباطن نشطاً لا يكل ، خصوصاً إذا كانت هناك فكرة « ملحة » على النفس . ومن الممكن بالطبع أن « نتحدث عن » هذه المرحلة الغائبة الحاضرة من الدلّش بشكل وصفي عام ، كان نطلق عليها مرحلة « التخمّر » إذا أردنا ، ولكن من الصعب أن نفرض آليات هذا النشاط العقل أو تطوره بشكل واضح و « أى أنه من الممكن أن نقول إن « نشاطاً ما » يحدث فى منطقة بعيدة عن الوعى المباشر ، ولكن من الصعب أن نحلل ما هو « هذا النشاط وكيف يعمل ويتحوّل . حتى محاولة أن نساك المبدعين عياً حدث « داخل عقولهم » فى أثناء العملية الإبداعية هي محاولة غير مجدية ؛ لأنها غير « واقعية » . فى الأغلب سيحدث المبدع ما يعتقد أنه قد حدث هناك . ويقول داتون أن نطلب من شاعر أن يصف العملية الإبداعية هو أن نطلب منه أن يضع قاعدة أو ما يقرم « مقام القاعدة »^(٤٦) . ومن الممكن للفنان الأدب أن يعقب ، لا أن « يعمل » أو يتنبأ كما يأمل بعض المنظرين . إن التنظير يهدف دائماً إلى الوضوح ، وينزع إلى القلبية ، فى حين أن العملية الإبداعية بما هي نشاط عقل غير عادى وغير « منطقي » ستظل دائماً حدثاً فريداً وغير « معلل » .

فى القسم الأخير من البحث أود أن أقدم بمفهوم فكرى مختلف ، يتناول مشكلة التفسير بشكل فلسفى عام ، وهو مذهب التأويلية الفلسفية - كما أسمى هانز جورج جادامر . هذا المذهب التأويل هو منطلق فلسفى « غير إيديولوجى » ، أى لا يعمل نظرية معينة و « تحكم » العلاقة بين الإبداع والمجتمع ، وإنما يتعامل مع عملية التفسير على أنها لحظة تفاعل شعورى وفهى خاصة لا تقبل التكرار أو إعادة التركيب . لذلك فإنه لا توجد هناك نظريات « عاطفة » إيديولوجية وأعرض « صحيحة » وعلمية ؛ لأنه - بطبيعة الحياة الإنسانية نفسها - لا توجد هناك « قراءة واحدة » للوجود الإنسانى من حولنا ، حتى على مستوى العلوم الطبيعية - كما بين لنا أينشتاين .

القسم الثالث :

التأويلية الفلسفية Philosophical Hermeneutics

المذهب التأويلي يتعامل مع كل موقف تفسيرى ينطوى على « قراءة الطرف الآخر » ، سواء فى تفسير النصوص الأدبية أو القوانين أو الكتب المقدسة أو أى تفاعل يحد فى الحياة اليومية . هذا المذهب التأويل الذى نبناه هايدجر ، لمفكر الوجودى الشهير ، ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر ، يعبر عن اتجاه حديث نسبياً فى المجال الفكرى الإنسانى ، يتمس بالتمرد على الجانب الأعظم من المجالات الفكرية الفلسفية والأكاديمية . ولا ينكر المذهب التأويل الفلسفى أهمية وجود النظريات فى حياتنا اليومية والفكرية ؛ لأن التنظير ، كما يقول هايدجر ، « هو قدرنا »^(٤٧) . إن الحاجة الطبيعية للتنظير فى حياتنا الإنسانية هي حاجة خلقها ضرورة التكيف مع العالم

عمليات التفسير اللاهوتية تكسب الحياة أبعاداً جديدة ، وتجعلها تظهر ما كانت «تخفيه» ، فإن حركة «الجمود النظري» ، سواء في مجال النقد الأدبي أو في غيره من المجالات ، تقف ضد طبيعة الحياة نفسها ، يتجدها الدائم ، وتطورها المستمر . وكما يقول جادامر : الحياة بمعناها الوجودي الأزلي تنمو وتتطور «من وراء ظهر» الإيديولوجيات الثابتة»^(٤٦) .

imagination ، واستكشاف أبعاد جديدة لرؤية الأشياء . ولا يتم هذا الحوار التأويلي إلا من خلال اللغة ، التي تحمل حل متبها كل حقائق الحياة ، سواء القديمة منها أو الحاصرة . وعندما يتعرف الإنسان الحياة لأول مرة ، ويبدأ في ملأسة تراثها الثقافي والتاريخي ، فإنه يتعرفها من خلال «تفسير لغوي» . وعندما يبدأ الإنسان في «قراءة» هذه اللغة فإنه يدخل معها في حوار جدلي خاص . ولأن

الهوامش

- ٢٠ - Said, Edward : *The World, The Text, and The Critic*, p. 28 .
- ٢١ - Read, Herbert: *Art & Alienation*. Thames and Hudson, London 1967. p. 29.
- ٢٢ - مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي . الدار القومية للطباعة والنشر ، ص ٩١ .
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
- ٢٤ - علي عبد المصطفى محمد : مشكل الإبداع الفني ، رؤية جديدة . دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ، ص ٥٠ .
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص ٦٤ .
- ٢٦ - المرجع السابق ، ص ١١٠ - ١٧١ .
- ٢٧ - المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
- ٢٨ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٢٠٤ .
- ٢٩ - علي عبد المصطفى محمد : مشكلة الإبداع الفني . . ص ١٧٥ .
- ٣٠ - المرجع السابق ، ص ١٦٩ .
- ٣١ - المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .
- ٣٢ - المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .
- ٣٣ - المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
- ٣٤ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٣٢٤ .
- ٣٥ - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع سلسلة كتابات ، دار المعارف ١٩٧٧ ، ص ١١ .
- ٣٦ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني . . . ص ١٤٩ .
- ٣٧ - المرجع السابق ، ص ٢١٢ .
- ٣٨ - المرجع السابق ، ص ٣١٤ .
- ٣٩ - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع ص ٩ .
- ٤٠ - مصطفى محمود : أبنيتان والنسبية . دار النهضة العربية ، ص ١٤ .
- ٤١ - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع . . . ص ٣٥ .
- ٤٢ - Dutton, Denis & Michael Krausz: *The Concept of Creativity In Science and Art*. Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London 1981 p. 52.
- ٤٣ - Bauman, Zygmunt: *Hermeneutics and Social Science*, p. 361.
- ٤٤ - Heidegger, Martin: *The Essence of Reason*. North Western University Press, Evanston 1969, p. 83.
- ٤٥ - Gadamer, Hanz Georg: *Philosophical Hermeneutics*. University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1976, p. xiv.
- ٤٦ - المرجع السابق ص ٣٥ .

- ١ - Said, Edward: *The World, The Text and The Critic*. Harvard University Press, Cambridge, 1983, p. 22.
- ٢ - علي عبد المصطفى محمد : مشكلة الإبداع الفني - دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ، ص ١٨٤ .
- ٣ - "The Fetishism of Commodities and The Secret Theory" in Tucker, Robert C: *The Marx Engels Reader*. W.W. Norton & Company, New York, London 1978, pp. 319- 329.
- ٤ - المرجع السابق ، ص ٦٥٣ .
- ٥ - المرجع السابق ، ص ٦٥٨ .
- ٦ - Sontag, Susan: *A Barthes Reader*. Jonathan Cape London 1982, p. xi.
- ٧ - Butler, Christopher: *Interpretation, Deconstruction & Ideology*, Clarendon Press, Oxford 1984, p. 25.
- ٨ - Lukács, Georg: *The Meaning of Contemporary Realism*. Merlin Press, London 1963, p. 60.
- ٩ - Laurensen, Diana T. & Alan Swingwood (eds.) : *The Sociology of Literature*. Schocken Books, New York 1972, p. 68.
- ١٠ - Althusser, Louis: *For Marx*. Verso Edition/ Lowe and Brydone Ltd. 1979, pp. 115- 116.
- ١١ - Macherey, Pierre: *A Theory of Literary Production*. Routledge and Kegan Paul, London, Henley and Boston 1978, p. 67.
- ١٢ - المرجع السابق ، ص ١١١ .
- ١٣ - Eagleton, Terry: *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Verso Edition & NLB, London 1981, p. 137.
- ١٤ - Lukács, Georg: *The Historical Novel*. Penguin Books 1981, p. 129.
- ١٥ - Goldmann, Lucien: *La Création Culturelle dans La Société Moderne*, Donoel Gonthier, Paris 1956, p. 55.
- ١٦ - Gramsci, Antonio: *The Modern Prince and Other Writings*. International Publishers, New York 1967, p. 106.
- ١٧ - Selden, Raman: *Contemporary Literary Theory*. University Press of Kentucky 1985, pp. 44- 45.
- ١٨ - Bauman, Zygmunt: *Hermeneutics and Social Science*. Columbia University Press, New York 1977, p. 119.
- ١٩ - Morris, Monica: *An Excursion into Creative Sociology*. Columbia University Press, New York 1977, p. 20.

◆ دور الآخر في الإبداع الجمالي

وليد منير

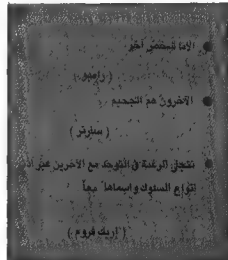
يُمَثِّلُ الآخر جزءاً من وجودنا ذاته ، فيها نُثَلِّ جزءاً من وجوده . كل أنا متورطة بالضرورة في أنشأت أخرى بقدر ما تكون تلك الأنشأت متورطة فيها . وكل شكل للعلاقة بين الأنا ونفسها ، وبين الأنا والأشياء ، وبين الأنا والمطلق ، يكشف في جوهره عن طبيعة الاتصال بوجود مفارق ، وعن طبيعة الانفصال عنه معاً .

إن « الميَّمة » و « اللاتميَّية » وجهان لعملة واحد على الحقيقة . وهذه العملة هي الوجود في العالم ، بما يُشكِّله هذا الوجود من معرفة ، ومن نزوع واستيقاظ ، ومن كسب وخسار . والندور الذي يلعبه الآخر في توجيه حركتنا دور مزدوج ، يكاد يكون ملتبساً أحياناً إلى مدى يصعب تعديده تعديداً دقيقاً ؛ فهو بناء وهادم ؛ دافع وحائل ؛ مبالغر ومُلتف ، حاضر وقابل لفنته الغياب . بيد أنه في الحالات كلها يفسر صورة الأنا ويفصح عنها بما هي فاعلية وجود . ولم لا ؟ ألا ليست كل حقيقة مُنتاة في قرارها كما يقول « باشلار » ؟ . وما تلك النهائية - بالأحرى - إلا تمير جلي عن الحوار الأحق بين المُخْتَلِفَات (ولا نقول بالضرورة الأضداد أو المتناقضات) . وما هذا الحوار سوى نوافذ الجدل الأولى التي تأسست عليها روح الحياة في الزمان والمكان .

- ١ -

ذكرت امرأة لجنان (محبوبتي أي نواس) عشق أي نواس لها ، فسبته جنان ، وتقصته . فلما بلغه ذلك قال :

وإبلى من إذا ذكرت له
لو سأله عن وجه حجه
نعم إلى الحشر والتناؤ ، نعم
لا تننى ، ويك ، عن محبه
وطول وجدى به تنقصى
في سبه لى لقال : يمشقى
أعشفه أو ألفت فى كفى
ما دام روى مصاحباً بلى



أصبح جهراً ، لا أستمر بما صحتني فيه من يحنقني
يا معشر الناس ، لا اسمعو، وعوا : إن حشناً صليقة الحسني^(١)

آخر ؛ إنه يتحول إلى منزل وكلمة وطفل . ويتناهى الآخرون في أثره
ليشكلوا غودج إنسان يجمع بين التفصيلات الكونية الصغيرة (الماء
والضوء والزمن) بدلالاتها الثرية . أما القنلة فهم « آخرون » غالبون
تعلماً منذ البداية . إنهم « الفاعل المضي » خارج المشهد . « المفعول
به » هو الحضور الكلي في الكلام ، بالرغم من غيابه وجوداً . هو
الوحدة الطبيعية الشاملة التي تنظم جزئيات العالم ، بحيث يتولد منها
ما « يضر الإنسان قطرة قطرة حتى الجفون الشفافة » . الآخر - مرة
أخرى - مثير لرغبة الأنا الدالية في التماثل على المحدود ، ودافعٌ إلى
استرسالها في لعبة الرؤية (ضوء المستقبل - الجفون الشفافة) ، حيث
تتمثل النبوة بوصفها إمكاناً من إمكانات وجودها الفتوح على
الصورورة .

١ - ٢

في لوحة « تولوز لوتريك » الشهيرة (راقصة كان بسميها
و المتفجرة) تداهمنا عبر مركز الرؤية صورة المرأة التي توحى بانثاق
شلال من الرغبة . إنها امرأة معينة ، يعبرها الرسام معرفة
« طاعية » ، ذات جسد متحد ، وجدار مزوج بالشبح . إنه اندفاق
حسّ شديد يسيطر على ما حوله من بشر وأشياء ، عموم وفصم
بالنور والحركة . لذلك لم يكن يلق برسم المرأة سوى أسلوب حوسى
Fauvisme يعمد إلى الخطوط البارزة الحادة ، والألوان الزاخرة ، بما
لا يدع مجالاً لتفتش الفراغ . الإضاءة تسقط بدرجة واحدة على جميع
الأجزاء التي تُمثل الجسد المنتصب للأمام . واللون تعبير حوسّ عن
ثورة الجوارح ؛ عن « عنة النار » بتيمير « ديوان » . والزوايا الحادة
تفتح غزور الحركة المكبوتة على أفق جديد من حرية الجسد البشري ،
وتعكس عمق الإنارة الكامنة فوق سطح التكوين . والآخر استمادة
لبداية الأنا في إلهوسها المخبوء ، وهو مناسبة لاستكناه النزوع الداخلي
إلى انفجار العناصر (الماء والتراب والنار والهواء) بما هي صلاوات
أولى على فرحة ولادة غير مشروطة . والأنا ليست سوى هذا التفاعل
الحى مع النموذج الفطري للوجود من خلال الآخر .

١ - ٣

كتب يحيى الدين بن عربى في (تجلياته) : « رأيت الجنيد في هذا
التجلى فقلت له : يا أبا القاسم ، كيف تقول : في التوحيد يتميز
العبد من الرب ؟ وأين تكون أنت عند هذا التمييز ؟ لا يصحح أن
تكون عبداً وإلاّ أن تكون رباً ؛ فلابد أن تكون في بينونة تنضمي
الاستواء والعلم بالمقامين ، مع تحريك عنها حتى ترأى - فنجعل
وأطرق . فقلت له : لا تنطق ! نعم السلف كنتم ! ونعم الخلف
كنا ! الحظّ الألوهية من هناك تعرف ما أقول لك . للربوبية توحيد
وللألوهية توحيد . يا أبا القاسم . قيد توحيدك ولا تطلق ، فإن لكل
اسم توحيداً وجعاً .

فقال لى : كيف بالتلال ، وقد خرج هنا ما خرج ، ونقل
ما نقل ؟

يلعب الآخر هنا دوراً مباشراً بوصفه موضوعاً لواقعة . وبالرغم من
كون المحبوب هو الآخر المتّين بصورة لا تكاد تقبل الشك ، فإن ثمة
آخرين يظنون على سطح المشهد العاطفى كى يتلوا حظهم من
مشاركة الأنا في بلورة موقفها . هناك الد (هُم) في « سألوه » ،
والد (أنت) في « لا تنتنى » ، كما أن هناك (معشر الناس) الذين
يأتون في ذيل اللوحة . إن ضمير الغالب (هم) ، وضمير المخاطب
(أنت) و (أنتم) ، تسهم في جمع أطراف الآخرين بين الحضور
والغياب . وتختار الأنا مواجهة الآخرين في مستويين : اللبى المقرون
بالإنكار ، والثناء المقرون بالأمر ، في حين تظل العلاقة بين الأنا
والآخر - موضوع الواقعة الأساسى - مشحونة بدلالة مختلفة (بأى من
إذا ذكرت له) ، و (قال : يحنقني) ، حيث تلين عريكة القلب
ويشغف فضاء المواجهة ، ليلبد الاعتراض أقرب ما يكون إلى رهافة
العتاب السمج . ويصعد الآخر موضوع الواقعة من الغياب (هو)
إلى الحضور (جنان) ، ويصعد من المجهول (من إذا ذكرت له) إلى
المعلوم (صديقة الحسن)

إن الدلالة الأسلوبية للتعبير الشعرى تفصح بشكل من الأشكال
عن صمود الوحدة الشاملة للأنا (الروح - البدن) أمام تنوع الآخر
(المحبوب - المرأة التي تذكر شأن المحب للمحبوب - اللبى من المحبة -
معشر الناس) . ولها تكون الأنا «مرسلاً» ويكون الآخر موضوع
الواقعة «مرسلاً إليه» . يتخذ الآخرون أدواراً عدة ؛ منها دور
« الوسيط » ، ودور « المعلق » ، ودور « المستمع للمحاديث » . والآخر
في كل الحالات يشترك في إثارة حساسية الأنا صوب تَلَفُّظ نزوعها ،
وجلاء موقفها الانفعال بجلاء ناتقاً (أصبح جهراً لا أستمر) . الآخر
إذن - بمعنى من المعاني - حفّزٌ للأنا على إخراج مقولتها من وضع
الكمون ، واستنفاً لقدرائها على المواجهة والاستبصار .

١ - ١

يقول « بول إيلوار » في (اغتالوا جارثيا لوركا) :

(منزل) من كلمة واحدة
وشقاء التحدث لتعيش
طفل صغير بلا دموع
في حقيقته اللّين من ماء ضائع
ضوء المستقبل
يضر الإنسان قطرة قطرة
حتى الجفون الشفافة .^(٢)

الآخر هنا كذلك موضوع لواقعة ؛ بيد أنه يتحول إلى أكثر من

اسم الواقع لم تناسبه بعد أية لفظة خاصة به ، وتبيح أيضاً تعيين الواقع التي لا تستطيع امتلاك لفظة خاصة ^(٢٠) . هنا يستطيع تعدّي الواقع أن يصبح واقعاً له أحداثه المتفرقة ، تُفصّل الأسطورة ذاتها واقعاً . ومن ثمّ فإن الرغبة والإرادة والحلم تخلق من خلال غوذية الآخر وجوداً جليداً للأنثى . وتفتح الأنثى بوصفها إيماناً على كينونة غير مسبقة تتحقق عن طريقها - كينونة يمتلكها الآخر في الأسفل ، ويبها عن طيب خاطر للأنثى الأخرى بواسطة الكلمات ؛ تلك الكلمات التي تُخلّ ورياحاً تهب الحياة ، بأسرها .

وفي (موزاييك روماني) ظهرت صورة «أورفيوس» جالساً على حجر في ظل شجرة ، وقد اجتمعت من حوله الطيور والحوش على اختلاف أشكالها ، مسحورة مستسلمة لإغاثات غنائم المدهشة . كذلك أشارت الرسوم الموجودة على أبنية يونانية قديمة إلى مقتل «أورفيوس» على يد نساء من «تراقيّا» . ويقول «جوزيف» لـ «هتدسن» : «كراع حديد ووسط ماعق أورفيوس التوازن بين الديانة الديونسية والديانة المسيحية ؛ إذ إننا نجد كلا ديونيسوس والمسيح في أدوار متشابهة ، وإن كانت ، كما قلت ، مختلفة التوجه في ما يتعلق بالزمن والاتجاه في المكان - إحداها دينانة دورية للعالم السفلي ، والأخرى سلموية وأخرائية ، أو إثنائية . إن هذه السلسلة من وقائع التنشيط ، المستمدة من سياق التاريخ الديني ، متكررة بلا نهاية وعملياً مع كل تحريف فرضي يمكن تصوره للمعنى في أحلام وتقبلات الأناس الحديثين ^(٢١) .

١ - ٢

يجتفظ «رينيه ماريا ريلكه» بالمسألة بيه وبين المثال أو النموذج . إنه يتأمل الآخر بما هو رمز إنسان أعمل على أساس من كونه وسيطاً إلى الرب «الذي لا يتحدث إلى كل إنسان إلا قبل أن يصنعه» . (الآخر - النموذج) لدى «ريلكه» ليس موضوعاً للتقصص . ومن ثمّ فهو لا ينهض بوصفه استمارة وإنما ينهض بوصفه كتابة . لا - إن - للإحلال في مشروع الرؤية عند هذا الشاعر . هناك فقط مكان للتابع والترافد ، للتعلق والمجاورة ، لإيجاد والدليل . الأنثى تتوسل (على مستوى وساطة مسيحية خالصة) بالآخر - النموذج إلى مسقط رأسها في الزمن ؛ إلى الأزل القديم :

كل ما تم يسقط
عائداً إلى الأزل القديم .

هكذا يكتب «ريلكه» قصيدته التاسعة عشرة إلى «أورفيوس» ، باحثاً عن الثابت وراء التغير ، وعن المطلق وراء النسبي ، وعن الأولى الجوهرية وراء العارضة .

فوق التحول والمسير
أبعد وأكثر حرية

فقلت له : لا تحذف ! من ترك مثل عمله فما فقد . أنا الكاتب وأنت أختي - فقبلته قبلة ، فسلم ما لم يكن يعلم - وانصرفت ^(٢٢) . الأنثى في مرجعها المتصل تلتقي بالآخرين لتنشئ عبر فاعلية الخيال حوارها الإبداعي حول فكرة . والآخر موضوع الراقعة (التجمل أو المراجع) يجسد استدعاء المختلف . عند الأنثى يحيط الجدل الذهني إلى أقصاه من خلال مواجهة الآخر في عالم الروح . وتسمى في أثناء الموقف التخييل إلى راب صدح الثنائية ، والطور على نواة الوحدة الأولى في قرار الانقسام والتعدد . كذلك فهي تؤسس نفسها بوصفها مجاوزة للآخر ، واستدراكاً له . الآخر هنا يمثل لحظة توقفت عن الجريان في الزمن ، وتم تعديها بواسطة الأنثى . بيد أن الأنثى - في الوقت ذاته - امتداد للآخر وصيرورة له .

٢ - ٢

عرفنا الآخر بوصفه موضوعاً لواقعة . فهاذا من الآخر بوصفه غوذية ؟ إن الآخر بما هو غوذج يجسم في طيه بالضرورة انحطاطاً فردية عدة ، تبيح له أن يصبح تمييزاً عن الوضو أو اللاوضو الجمعيين . (الآخر - النموذج) تآلف بين الرغبة والإرادة والحلم من أجل إيجاد رمز كبير . وهذا الرمز يبين حيل الفهم بقدر ما هو في حاجة إلى تفسير . (الآخر - النموذج) إعادة إنتاج دائمة لفاعلية الواقع التلويضي عبر الأسطورة ، واندماج في الحكمة المتعالية التي تشيع حاجة الأنثى الإنسانية إلى إدراك أصمق للكون والمذات .

يقول أفرانس تحت عنوان «أورفيوس» من قصيدة (ساحر الغبار) :

عاشق أندسرح في عتبات الجحيم
حجراً غير أن أضيء
إن في موجداً مع الكاهنات
في سرير الإله القديم
كلما رايح عجز الحياة
وغنائى شرار
إننى لفة لإله يحمر
إننى ساحر الغبار ^(٢٣)

تتمسّ الأنثى صورة (الآخر - النموذج) وتؤكّده وفقاً لمشروع رؤيتها . إن الآخر ينهض بوصفه قناعاً . وعلى مستوى الدلالة فإن الأنثى تستعير الآخر . وهذه الاستمارة تؤلف بين طرفين مختلفين عن طريق الإحلال . ويتجلى هذا الإحلال في استخدام ضمير المتكلم ، فيها توحى عملية السحر بصورة التحول المقدسة من البشرية المزدوجة (أندونيس - أورفيوس) إلى الألوثة الواحدة الشاملة ، حيث يحل الإله الآن محل الإله القديم ، ويقارس الحب مع كاهنته . وربما نبت أهمية الاستمارة على هذا النحو من كونها «تبيح إعطاء

يبقى تشييد الأول

يا أيها الإله ذو القيثارة^(٧)

(بمثال في الشيطان وأموته من جهة ثانية) . ويُختتم «الأوراتوريو» بانتصار مجموعة المُخلص العظيم^(٨) .

لا شك في أن الموسيقى أكثر ارتباطاً بالزمن من أي إبداع جمالي آخر . إنها تمجّل من المواء حوراً حين تقرر الصمت . الموسيقى تجريد رياضي يختصر الأفكار إلى إيقاعات وأصوات . وهي بذلك تقدم نموذجاً أولياً لحركة الوعي الحسية ، فتجعل من الأنا نبماً للمستويات المتدرجة من المعاني التي لا تُقال باللغة وإنما تُدرك بالأذن . وهي - كما يوصي «كلود ليفي شتراوس» - تشترك مع الأسطورة في كثير من العناصر . وإذا صح أن الموسيقى أسطورة في ذاتها ، فإن ارتباط مضمونها أحياناً بنماذج عليا تمثل جانباً من أسطورة الروح الإنسانية؛ يبيّن بكونها تملك درجة مضاعفة من الإشارة إلى المتعال .

٢ - ٣

في «ليلة مصرع جيفارا العظيم» ليخايل رومان تتجدد صورة جيفارا بصورة المسيح المصلوب ، ويقول «جلسها» للفق :

أنا تمك .. لا بدّل للموت إلا الموت ، وأنت

تموت وحدك كما مات من قبلك المسيح ...

كما ماتت جان دارك .. كما مات لومونيا ..

ما زالت الإنسانية في حاجة إلى مسيح جديد ..

إلى شهيد .. المصحح بصلبهم حلم الأمم ،

جيفارا النيل .

وأنا وأنت قطبنا صراع وقطبنا وحدة أيضاً .^(٩)

تتعمق مقارقات العالم الدرامي كافة عبر الحس الملحس الطارف ، الذي تشي به المواقف والأدوار في تداخلها وتجاوزها فوق خشبة المسرح ، حيث تتجلى أبعاد العلاقة بين الأنا والآخر: يوماً تباً عليه الحقيقة : أنا وأنت قطبنا صراع وقطبنا وحدة أيضاً .

إن نموذج المسيح ، بما ينم عنه من فكرة «الخلاص» ، يكاد يكون «التيمة» المفتاح بين كل «التييمات» التي يعبر من خلالها الإبداع الجمالي (من الآخر- النموذج) . إن المسيح بمعنى من المعاني يشكل في جوهره قيمة «المجازاة» للوعي البشري . ومن ثمّ فهو يجمع في نسج رؤيته بين الحلم والواقع في آن واحد ، بين التفرد والمشاركة ، وبين القدس والأرضي . والأنا تمجّد في هذا التحول شكلاً مناسباً لِمَثَلِ نزوعها العظيم إلى العصرية ؛ إلى التحول المشوب بحزن الأشواق ورغبة الخلاص بالوت . وفي غيرحالة يصبح المسيح بوصفه (الآخر- النموذج) هو ملجأ الصمود لبقية النماذج ، والسندرة الأرضي التي تنتهي إليها الأنماط العليا على اختلافها .

في «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور يطرح «مقدم مجموعة الصوفية» ملامح النموذج الذي ابتغى الحلاج أن يتوحّد فيه فيقول :

إن «ويلك» الأكثر تواضعاً وانجرأحاً يضع (الآخر - للنموذج) بوصفه خطوة على حية المقدس . وهو يريد من خلال هذا النموذج أن يفهم السر الأعظم في نموذج النماذج (الله) ، دون أن تمتدوره الرغبة في قتل الأب . لكأنه مع «ماري مابلين داف» يؤكد هذه العبارة : «إن ما أبعد عنه في ذات ما يترك فريسة للظلم ، فيجب أن اكتشفه في حب للنور غير مشروط»^(١٠) . والمسافة التي يدورها الشاهر دوما بينه وبين «أورفيوس» أو «أبولو» أو غيرها تعقّد - على المستوى النفسي كذلك - أن الأنا ما تزال تستكشف نفسها وتضيقها عبر هذا النموذج أو ذاك ، دون أن تقرر أن تمحلّ في إهابه . وكيف تمحلّ في إهابه وهي تخشى أن تجسد نفسها في إله ، بل لا ترى في نفسها ما يدفع بها إلى أن تصبح بديلاً عن الله ؟ إنها مشوقة إلى الحديث القديم ، ولزجة من صمت الوجود الآن .

الرب لا يتحدث إلى كل إنسان إلا قبل أن يصنعه

ثم يمشي معه صامتاً ، خارج الليل

٢ - ٢

طوبى لمن صفت أرواحهم .

طوبى لمن لا يبتون أسرى ما يملكون .

طوبى لمن يكون .

طوبى لمن يتصورون جوهاً .

طوبى للرحماء .

طوبى لمن يشهدون السلم .

حول هذه المنظومة من التطويبات التي أطلقها المسيح المُخلص فوق الجبل دار العمل السيقول الأثر لسيزار فرانك مجسداً (الآخر- النموذج) بوصفه الفكرة المرجعية الكبرى لا تعناق الأنا من يؤس العالم المادي .

(الآخر- النموذج) يقدم للأنا حريتها المسلوقة ، ويفتح لها علكة الله . والتمن العظيم لذلك هو أن يموت - أن يصبح قريانا . ولكنه إذ يتحول إلى أسطورة دامية ، يحدّ جسراً مدهشاً إلى سعادة أبدية مفقودة .

إنها وحدة لحنية أولى ترمز إلى المسيح ، يكفك عمل أفاتها «الغاجوت» و «التشيللو» معاً ، يليها إنشاد من طبقة «التينور» ينطلق في مقابلة لحن مضاد على «الفيولينا» . وهجر ثمانية أقسام تعتمد النموذج الدوري في الأداء الموسيقي ، تلدو درامية المواقف الوجودية بين الخير (مثلا في السج والملائكة من جهة) ، والشر

كان يقول

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توهضت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت ، كي يموت للمساء

كانه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة المساء

كان يقول

كان من يقتلني عمقك مشيقي

ومنفذ إرادة الرحمان

لأنه يصوغ من تراب وجل فان

أسطورة وحكمة وفكرة^(١١)

الآخر ليس موضوعاً لواقعة فحسب ، كما أنه ليس نموذجاً فحسب ، بل هو انقسام على الذات كذلك . الآخر مغارقة ذاتية ، بمعنى أن ثمة أنا أخرى تفترض وجودها في مقابل الأنا ، وهي ليست من خارجها بل هي من داخلها .

وإذا كان « الآخرون هم الجحيم » - كما يقول « سارتر » - لأهم يستلبون بصورة ما حريق الأصيلية ، فإن الوجه الآخر من الأنا ربما فعل الشيء ذاته لسبب أو لآخر .

لقد كان « رامبو » صادقاً كل الصدق حين أكد حقيقة « أن الأنا شخص آخر » . وهو نفسه - بحياته وشعره - يعطينا مثلاً بارزاً على ثنائية الأنا ، وعلى تناقض نوازعها ، وعلى غرابة الصراع بينها وبين نفسها .

يقول « الكبير كامى » عن « آرثر رامبو » : « إنه يعمل في حنايا ذاته الإشراف والجحيم ، ويشتم الجمال ويحببه ، ويهمل التناقض الثابت نشيداً مزدوجاً متناوباً »^(١٢) .

ودون أن يعنى تقابل وجهي « دكتور جيكل وستر هايد » تقابل وجهي العملة الواحدة ، أو تضاد الخير والشر - هكذا بالعلمي البسيط - داخل الإنسان نفسه ، فإن الأنا الأخرى تمثل نزوعاً ثانياً يهض بوضعه عالقاً - عارضا أو دائماً - أمام جريان النزوع الأول إلى بؤرة إشباعه . الأنا الأخرى هي القطب الذي يفتح شرارة الجدل مع نظيره ، ويقسم حواراً حقيقياً وشاكلاً .

أورد « هنري ميلر » في كتابه من رامبو هذين البيتين للشاعر المشترك للنبوءة :

لا الأساطير ولا الشخصوص

تشفى غليل^(١٣) .

لم يكن « رامبو » إذن مشدوداً إلى نموذج بعينه ، ولا إلى آخرين بأعينهم في حياته ، بقدر ما كان مشدوداً إلى الأنا الأخرى التي تشق عصا الطاعة داخله .

والعجيب أن « رامبو » . وزمن القتل « كتاب يروي فيه « هنري ميلر » سيرة « رامبو » ويعلمها بما هي جزء - بمعنى ما - لا يتجزأ من سيرته هو . « رامبو » كذلك هو « ميلر » الآخر حتى في أشد التفصيلات دقة : « أي رجة أحسست بها حين قرأت أن رامبو ، وهو شاب ، كان يوقع رسائله بـ « ذلك النمس عديم القلب » . كانت « عديم القلب » سفة أعزمت بسماحها لمنصته بـ «^(١٤) » أو : « صورت لنفسى أن رامبو كان مدللًا في طفولته كفتاة ، ولّى صباه كفتنور . وهكذا كان الأمرى »^(١٥) . إن بين الشاعر وتاجر الرقيق بوذا شامساً . وما من أحد يوسمه أن يظن اجتماعها في شخص واحد . بيد أن من يعمل « الإشراف والجحيم » معاً في حنايا بصير مؤحلاً لهذا الانقسام الرهيب . إن الحوار العنيف والشاكلي بين الأنا والأنا الأخرى في هذه الحلافة ربما وصل إلى ذروته الدرامية بتدمير كليها . وهذا ما حدث بالنسبة إلى « آرثر رامبو » . فبالرغم من أن

والحلاج هنا لا يبتنى سوى أن يلمح الأنا بفكرة الخلاص المسيحية ، التي تجسد في نموذج المسيح . إنه يقدم بدافع جوهرى نحو الموت لأنه يرى الحياة الحقيقية للأنا في مثل هذه النهاية :

اقتلون يا شقاق إن في قسطنطين
وحسان في محاسن ومحاسن في حسان

بيد أن غطى الوحدة بوصفها حصوراً دائماً لصورة (الآخر - النموذج) ومسان في الوقت ذاته إلى قطبي الصراع بوصفها الغياب الحاضر في قلب الحضور . جيفارا لتناضل الماركسي العلماء بمآكي نموذج الروحاني العظيم الذى يهزم في الصراع مع أعدائه محاكاة من نوع خاص ، إذ تبقى الفجوة قائمة وثابتة بين أفكار جيفارا وأفكار المسيح . كذلك - وبنسبة أقل حدة - فالحلاج المتصوف المسلم والثائر السياسي ضد الدولة بمآكي نموذج المسيح بوصفه « كلمة الله » وروحه ، فيما يتنسب إلى حلقة الصراع الاجتماعي التي توجد بمآكي عن القيم الروحية المخالصة وإن انفلتت منها تكة نظرية . لا بد أن نقول إذن إن الآخر (حتى على مستوى النمط الأعلى) هو ذلك الآخر الذى نختاره بقدر من الحرية والمرونة وفقاً لشروط السياق الكامل الذى تحكم معادلة الأنا . وقاعدية العلاقة بين الأنوات تتعدد دوماً عبر عالم الاحتمالات ، وتتبدل في أفق التفرعات الكثيرة . إن فضاه الأنا والآخر - على الحقيقة - فضاء إمكان ، و« كما أن الجبر الروائي ما كان ليعين ما يمكن أن يكون هذا أو يكون ذاك ، فإن اكتشاف الغير لا يقول من هو ، ولكنه يقول من يمكن أن يكون بصورة مفاجئة ، شرط أن . . . وهكذا يبقى واقع الكائن الشخصي أبعد من الوصول إليه إلا في تعبير ترحيحي يتناول واحداً من ترجيحات »^(١٦) . الآخر بمعنى من المعاني قوس « مفتوح » لإمكانات الأنا في المعرفة والفعل على حد سواء . بيد أنه خاضعٌ لنسبية الزمان والمكان والحادث . الآخر يلهم الأنا عدداً من الممارسات القابلة للإبدال والتحول في سياقات مختلفة . وهو بذلك يستلحق وجود الأنا ، ولكنه يستلحقه بطرائق عدة .

فوق ظهري شجرة من الأصابع
شجرة من النار .
هذه شهوتي

لا أداهب أهدأ ولا أقبل أهدأ
سيفان مفروسان في الفراش
وأصابع مضمومة كالقنطرة أمام حصى
أو كم أود أن أكل النساء بالملحق
أن أقضم أكتافهن كالقهد .

الزوجات الوحيديات
الزوجات السمراوات
حاملات الحليب والحضار
حاملات الأطفال والسنابر
أنا سيد الأحلام

وزعيم الأراك الفارغة
أحلم بأصداق من الوحل
بأمطار من النار . . . (٢٠)

فأرتوحذ هارب إلى حلم جنسي ، تقف في مركزه نساء وحيدات
متعبات كذلك . الحرف الذي يطلع الأنا أن تمسح نفسها في أنا أخرى
معزولة عن الجميع ، تفر فراراً سريعاً بحيث لا تترك ، وتجنس لديها
الغريبة في ملعن الحلم لتتبع جوعها . اغتراب كامل عن ضوء
الشمس ، يختار صاحبه نصبا عتقا أو حارقا (شجرة من النار -
أصطار من النار) . ووصيدا كالقوى يعلم بأعز من مصنوعي من
الوحل ، لأنه يرى في تلوث الماء والهواء والأديم حرية الوحيدة -
خللاصه الوحيد من « سفين مفروسين في الفراش » يمشل الحصار
المقيم .

٣ - ٣

ثمة ما يشير إلى الأنا الأخرى في نظرية القرين عند الشاعر العربي
القديم . فلم يك شيطان الشعر - على الحقيقة - سوى تلك الأنا
المقارعة التي يتصورها الشاعر مسبوقة له ، هابطة من وجود أعلى من
وجوده وأشد غلظه وكثمتا . كان الشاعر القديم مسكوناً بالفراغة ، ولم
يك يملك الحقائق الوجودية إلا رمزاً - لم يك يعيها إلا على شكل
أساطير . وادى عبقز هو التبع السحري لإغلام الشاعر . والجن هم
القاتل المختار الذي يثبث اليان في روح الشاعر ولسانه .
يقول امرؤ القيس :

تخبرني الجن أئسماها - فما شئت من شعرهم اصطفتُ

إن دور الأنا هنا يكمن في غربة معطيات الأنا الأخرى (تلك الأنا

« مبلر » يحاول أن يصوره ضحية لقتلة ما ، فليس ثمة ما يشكك
كذلك في أن « راسبو » نفسه كان ضحية نفسه بقدر ما كان ضحية
الآخرين . وليس لنا أبداً أن ننسى هذه الأبيات :

ومازلتنا في الحلية ! - لوأن اللعنة كانت أبدية !
إن اسرءا يريد أن يشوه نفسه هو امرؤ لعين
حقاً ، ليس كذلك ؟ إني أعتقد أني في الجميع ،
إذن فانا فيه (٢١) .

٣ - ٣

يقول « جان كوتو » في إحدى قصائده : أنا كذبة تقول الحقيقة .
وفي « دم شاعر » يحاول « كوتو » عن طريق التقنية السينمائية
السيرالية أن يبين المغزى الحقيقي للأنا الأخرى ؛ فنحن نسمع في
البدائية صوت « كوتو » نفسه ، ثم تقع صيونا على حركة الرسام
الشاب الذي يرسم فيها بلب أن يضلح بالحلية . والشهوة إضافة إلى
الشعر ؛ القبلات إضافة إلى الكلام ، تجربتان لتلحمان - فيها يرى
« فالاس فارو » - في نسج الرؤى السينمائية لدى « كوتو » ، الذي
يحل في إهاب الرسام الشاب للترشد في غرفة بسيطة في أثناء صف
المدافع في فونتنواي (٢٢) . يحاول « كوتو » هنا أن يكشف الجزء المعتم
من الشعر - من الأنا المعبهة الكامنة في الداخل جيداً عن الضوء .
واستعارة (المرأة) في هذا الفيلم هي التي توضع إما لإضاح تلك
الإشارة المهمة إلى رؤية الأنا الأخرى . بيد أن الأنا الأخرى ليست
انعكاساً قط لما هو موجود بالفعل . إنها اكتشاف جديد لكل الجسدة
للمجهول . وما يدل على ذلك أن الشاعر لا ينظر في المرأة بل يدخل
فيها . وضع كوتو آلة التصوير على جانبها - كما يقول « لوى دى
جانبى » - فصارت الأرض تبدو مثل جدار . وصلر الجدار يبدو مثل
الأرض . ثم وضع دورقاً به سائل يعكس الضوء على الأرض ،
فكانت حواف الدورق توشى بأنها إطار للمرأة . . . وعندما غاص
الممثل في السطح العاكس للسائل من الأهل ظهر كأنه يدخل
المرأة (٢٣) .

٣ - ٣

تعبير الأنا الأخرى أحياناً عن عمق اغتراب ما ، وتسجل شهادة
الأنا على نفسها . إن خلال لزوع الذات (نحن لا نتمتع هنا بين الأنا
والذات إلا على المستوى الذي يمكن فيه إدماجها) قد يكون هبوطاً إلى
أسفل بقدر ما قد يكون صعوداً إلى ذروة . قد يكون تهلويها بقدر ما قد
يكون مجازة . ومثلما يتحول إنسان « كافكا » إلى صرصر ، فإن
إنسان الماغوط يتحول إلى فار .

يقول محمد الماغوط من قصيدة (هياج القار) :

ليكن وجهي أصفر كوجه الموق

لكنه في أول الليل

وفي قارته القديمة

يسعى بطينا ضاحك العين

مسرورا بأن الأرض فيها هذه الفتنة^(٣٣)

الحيران والنبات والطائر أنواع من الآخر تعطي لذة اكتشافها بعدا جليدا لسلام الأنا، وتؤكد وجود الأنا في حقل حي من الدوال المختلفة. ومن ثم تؤكد حريتها في اختيار ما تراه جزءا من تفاعلات وجودها مع العناصر والموجودات. ليكتب الشاعر من زهرة الغرغل أو عن القرب أو عن الحصان أو عن ما شاء. وسوف يظل المعنى الكامل بما يرتبط به من حضور إنسان رهن شيئين: أن يأخذ الشكل المادي للذات أولا، وأن يتقاطع مع ما يدل عليه أو ينم عنه. بذلك تصنع العلامة. بيد أن العلامة - فيها يقول لاكان - شيء ما يشير إلى شيء ما لبعض الناس، في حين أن الدال شيء ما يشير إلى ذات لذل آخ^(٣٤). هذه العلاقة المتصلة بين الدوال (الطفل - المرأة - أفعى النخل - القنفذ) تجسد استقلال الذات وارتباطها في الوقت ذاته. وهذا يعني أن الوجود الموضوعي أو شبه الموضوعي للآخر يكشف - بالرغم من حيد وجوده النسبي عن فاعلية الأنا تجاهه، وتصديتها في فهمه بوصفه رسالة. الأنا مبادرة يتكامل فيها الوعي واللاوعي في أثناء تقاطعها حول الخطاب. بالمفهوم اللاكان - باتجاه الاتصال مع الآخر، ومعرفته، وتنمية الوعي به.

— — —

مادور اللاوعي في كل إبداع بالغة؟ تأسبا هل «لاكان» يستطيع الزعم أن دور اللاوعي هو الذي يفسر دور الآخر في إبداع الأنا. ومبادئ اللغة تمثل لدى «لاكان» موضع اللاوعي، ومادام اللاوعي لديه هو خطاب الآخر، فإن النقام الرمزي للغة الإبداعية ما هو إلا إسقاط لصور الآخر على عور الأنا من أجل تدشين الرغبة. يقول «لاكان»: تلك اللغة سلسلة من الكلمات. وصل الأنا أن تتحرك عبر هذه الكلمات، في حين يظل اللاوعي باحثا عن هدفه المفقود^(٣٥).

و (المذهب القنفذ) - على الحقيقة - لن يكون سوى خطاب الآخر الكامل فيما وراء السطح الظاهري الذي يؤمّر الرغبة أو يبرمها أو يجعل منها تورية.

إن اللاوعي إذن يملك بلاسته. وكل من الاستمارة والكتابة يمثل جزءا من هذه البلاغة. وقد جعل «لاكان» من الاستمارة والكتابة صيغتين لغويتين لما عناء «فرويد» بالكتب والإزاحة، هل الرغم من أن الموازنة ليست دقيقة تماما^(٣٦). هل لنا - تأسبا على ذلك - أن نقول إن الآخر هو الذي يكتب الأنا بمنى ما، وإن الأنا تصطبغ الآخر في رموزها كي تلعب به إلى الظهور؟ هل لنا أن نقول إن اللغة هي شفرة

الخفية التي تضطلع بعينه الوعي)، واستخلاص ما يصلح من هباتها، والتصريح به. وربما تطورت هذه القوى الخفية التي تترك في جوهرها من الأنا الأخرى لتتخذ شكلا أكثر عقلانية وتعقيدا فيها يسميه «لوركا» (الدويندي). فالدويندي ليس شيطان الشعر أو ملاكه، وإن كان لا يتلو بقدر ما من جنون الشيطان ورقة للملاك. الدويندي طاقة دافكة مفتوحة على الجرح والموت والاحتراق. والدويندي يجب حافة الأشياء... إنه يجذب إلى حيث تليق الأشكال نفسها في اشتياق أعظم من تعبائها المنظورة^(٣٧). كذلك فإن الدويندي يتطوى على نشوة حين غامض، أو هل لذة الأسي - يتطوى على شجي خاص لا يتكرر؛ إذ «يقبل بجسم الرافض ما يفعله التسليم بالرمال. ويقوى سحرية يحول فتاة إلى شخص يشله القمر، أو يغمر بحمرة خيول المرافعة صجورا عطشا يستجدي حول الحناجات، أو ينقل في خصللات شعر طويل رائحة مرفأ بالليل؛ وفي كل لحظة يحرك الأذرع في حركات ولدت رقصات كل الأزمان»^(٣٨).

— ٤ —

ثمة مستوى رابع من مستويات التعامل مع الآخر. مستوى يكاد يكون الآخر فيه مثلا لوجود شبه موضوعي، منفصلا نسبيا عن الأنا، وخارجا بقدر على شبكة علاقاتها القريبة والبعيدة. الآخر هنا تجربة فريدة تتيج للأنا اكتشاف الكل في الجزء، والكبير في الصغير، والكون في الكائن. الآخر موضع التمثل البحث. إنه قرين عقل ووجداني حل النفاذ في تفسيرات الوجود؛ التفتت مدحش إلى شكل مختلف من أشكال الحياة.

يقول «سعدى يوسف» في قصيدة (القنفذ):

يكنم في قارته القديمة
متكئشا، بين تراب الشمس والعشب المسائي
وحيدا،

بطنه الأبيض مشدود كجلد القوس
والعينان تشتتان صوت التمل
والرجفة في الماء الذي يخرق الجلد
وتشتتان ما يلهمه الطفل إذا جن
وما تأتي به الأشجار، أو تأتيه...
والقنفذ.

هذا الكائن المأخوذ بالأشياء في قارته القديمة
والمتخفى في الغفلة العظمى
الذي إن ظنه الأطفال يوما -
كرة الأسماك يلهون بها،
أو حسبه المرأة الصخر الذي يملك رجلها
وأفني النخل إن ظنته غاراً هامدا -
ما حل من حبهته.

أجل حياة رابعتها بقلوب لا تخاف الحكومات ،
وتدخل بيوتها المسماة مستشفيات (٢٩) .

بين « هو » و « هم » و « أنا » و « أنت » و نحن » يتخلل الخطاب وتتيق الرغبة من وضع الكون . والمونولوج الداخلي هنا يلعب في إبراز الانتقال التغيي بوصفه مظهراً ناتئاً من مظاهر الإبدال . وقد يقضى هذا الإبدال في ذاته جانباً مهماً من جوانب الخطاب ؛ ونعني به الجانب الأيديولوجي الذي يصوغ موقف الأنا من العالم وفقاً لمجموعة القيم التي تنظم مجامعتها المرجعية من منظومة واحدة ، وتبرر نزوعها إلى الخروج الاجتماعي .

- ٦ -

لا تتناص النصوص المختلفة مع بعضها البعض فحسب ، بل تتناص الأنوار كذلك مع بعضها البعض . وكل « أنا » في علاقة تناسية مع آخر أو آخرين بحيث يمتنع هذا التناس علاقة فاعلية مستمرة فتتحط الخطابات انصافها وانفصالها في آن واحد .

وما دام الوعي في كل تمثيل لغوي يتقاطع مع اللاوعي ؛ يعطيه ويأخذ منه ؛ ينتظمه وينتظم من خلاله ، فليس الواسع أن نطلق حل هذه العلاقة - بقليل من التصرف - تناساً . وإذا كان اللاوعي هو خطاب الآخر فإن للبدع خطاباً ينطوي في قراره على خطابين معاً ، وذلك من خلال تناسي الأنا والآخر داخل لغة تتغير عن شيء .

يتحدث « صلاح عبد الصبور » في قصيدته « ذكرى الدرويش عبادة » عن هذا الآخر الذي تسرب إلى داخله من خلال مشهد يومى متكرر ثم تلاشى فجأة فلم يعد له حضور . والشاعر (بما له وأهدم استمداد صوبى غير متكرر) قد تشرب على المستوى النفسى ببعض سمات هذه الشخصية الغامضة ، واضطر في لحظة أن يضعها موضع السؤال ؛ أى أنه قد انشغل بها بعد أن نفذ تأثيرها إليه ، ووجد نفسه في علاقة فاعلة معها . وما دام السؤال قائماً دون إجابة فلا أقل من أن يصبح الغياب حضوراً ؛ وذلك لكي يقع الثبات على لحظة في الزمن تتجاوب مع زمن الأنا فتمنحها بعداً جديداً من أبعاد تجريرتها الإنسانية . « كنا نراه في أول العمر » في مفهى يبدان الجيزة ؛ وأهدم المقهى ، وتفرق الصبح وسالت ذات مساء صديقى رجاء النقاش ، ونحن على سمر ، عن الدرويش عبادة ، الذي انقطعت عنا أخباره منذ ما يقرب من عشرين عاماً .

ولم يصف إلى سؤالى إلا ظلاً من جواب ، كهذا الظل الفلق المجنون الذى كان .. واختفى (٣٠)

كان كثيراً ما يسلم
حتى تصبح رؤياه أشباحاً مرتبكة
أو أشكالاً مشتبكة
أو صوراً مبهمه المعنى والرسم

الرغبة ، وإن الرغبة هي انشلاط ضمير للتكلم بقشة إلى ضمير المخاطب أو الغائب ؟

إن المظهر اللغوي الواضح للعلاقة بين الأنا والآخر يكمن غالباً في ظاهرة (الانشلاط) . ومعنى الانشلاط الانتقال من ضمير إلى ضمير مختلف . ويعرفه « الرازى » بقوله : إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس (٣١)

الانشلاط إذن فاعلية تأسيس الوجود المتبادل بين طرفين لا يكتمل وجود أحدهما بدون الآخر .
يقول محمود درويش في (بطير الحمام) :

أنا حييى أنا . وحييى لتجمته الشاردة . وتدخل في الحلم ، لكنه يتأبطأ كي لا تراه وحين ينام حييى أصبحوا لكى أحرس الحلم بما يراه وأطرد عنه الليلي الذى عبرت قبل أن تلتقى واختار أماناً يبدئ كى اختار في وردة المائلة . فتم يا حييى ليصعد صوت البحار إلى ركبتي ، ونم يا حييى لأهبط فيك وأنتقل حلمك من شوكه حاسدة (٣٢)

١ - ٥

تكشف تقنية « الانشلاط » في نظم التعبير اللغوي عن أوراق اللعبة بين الأنا والآخر ؛ إذ تفضح انسراب الضمائر في بعضها البعض ، وتؤكد عنصر الرغبة بوصفه تحولاً داخلياً من نقطة الأصل - بالتعبير الرياضي - إلى إحداثيات الوجود في العالم .
من (تصاویر من التراب والماء والشمس) ليحيى الطاهر عبد الله :

قال الإسكافي للسائق : لا تلف لإشارة ولا تأبه لأوامر شرطة المرور فصاحنى في خطر . ورد السائق الطاهر في السن على الإسكافي : قالوا في الأمثال في المجلة الندامة وفي الثأني السلامة و سلامى وسلامتك على الأقل ، . راح الإسكافي يكلم نفسه بعدما يش من سائق العربة - قال الإسكافي : أنا عتصا راحب في العيش أحب الحفرة . . ورجب فرد مكشوف العورة . . وفتح الله عطفاه بقلب شديد نال من الحيلة أكثر مما نلتا . . أما أنت يا قاسم فقل فقدت الولد والزوجة وعالية البدن ونور عين ونصيك من الدنيا قليل . فليمنحك الله عصراً طويلاً ، وليساعدنا في توصيل السعادة إلى قلبك الحزين . . نحن الأريمة عصاة نخشى الحكومات . وما نحن في يوم البلاء هذا نخوض معركة مع الموت من

معلنة مليتي
قلبي عطشان إلى محبتك
وروما لوزمت حكمة ، وفطنة ، ورؤية ، وفكرا
عرفت أن قلبك الأسيان
كمثل قلبي ، شارد ييكنى على دعامة الزمان^(٣٣)

لعل الأنا في هذه القصيدة تفضح سماتها قليلاً لتعرب هذه السمات من صفات الآخر (الدرويش مبدعة) ، وتستقي منها نزوعاتها اللبرالية . ولعل التناص يكون قائماً بالفعل على مستوى الكينونة عبر ثلاثة مظاهر : الرؤية ، الضياح المكلل ، رثاء الزمان . وهذه المظاهر الثلاثة لا تلعب دورها على صعيد الفهم الشكل والدلال فحسب ، وإنما تتجذر أصلاً على صعيد التكوين الشخصي . بين أنا واقعية وأنا واقعية أخرى تتجبل بها وتتفصل عنها معاً .

— ٧ —

خارج الحدود الأخيرة لنص إبداع الكلام أو الصورة أو اللفظة ، هناك نص لاحق يستمدى أدؤه أشكالاً من الاستجابة عند الآخر . إن دور الآخر في نص حركة الجسد لدى مثل المسرح دور خطير ومؤثر . كذلك دور الآخر في نص السماع لدى الغني ، أو لدى الراوي الشعبي ، أو لدى الخطيب السياسي . الآخر هنا ليس متلقياً لرسالة فحسب ، بل مشاركاً في طرائق توصيلها ، وقائماً على مناسق فاعليتها . الآخر جزء من بنية الملاحظة - جزء من سلسلة الحركة الداخلية للمسيق ، وجزء من تحولاتها .

كل إبداع جملي له صيغة حضوره العملية أمام الحواس . والآخر هو المخير الأساسي لدى تفاعل الحواس مع صيغة الحضور . وينشأ هذا التفاعل وفقاً لطبيعة النشاط النفسي المؤدج ، تبادلًا بين المؤدى والمؤدى له ، وينمو ويتطور تأسيساً على المعيار ذاته . إذن ، فقد أصابت إيزادورا دونكان وكيد الحقيقة حين قالت إنها لا تردد في أن تمنح جمهورها خليجات روحها حين ترقص . الحركة هنا امتداد نحو الآخر . والآخر يعطى هذا الامتداد ثمره إجماله . الحركة استعارة الروح . والنشوة للقيادة حتى بين الأنا والآخر عبر فضاه الحركة تمثل هي كذلك عملية إنتاج مشترك لرسالة تنتقل دلالاتها من عالم الحركة للمجرة إلى عالم التجسيد المعنوي . كذلك يسد وختاشا دوريان « سها صابيا حين يمان أنه يعامل الموسيقى كما يعامل النجاة التمثال » أي أنه يعاملها باللمس . وختاشا الموسيقي الذي ينسج « وختاشادوريان » هو ما يجعل السامع يرى الإيقاع جهرًا ، ويتقبل به من مستوى التجريد إلى مستوى التجسيد .

وإذا كان « كيريلام » يرى أن الجليدية المركزية للأنا والأنت تتحد وفقاً لإمكان التفرع الداخلي ، بحيث تصير الأنا أنت ، فيها تصير الأنت أنا ، وأن عملية التبادل الابتدائي في الدراما ، تلك التي ينبع منها التوتر والخفج الدنيوي ، هي مناسق هذه الجليدية في الحوار

وكثيراً ما كان يسوى مضموراً في الطرقات
كالحيوان المهرب من سهم
أو ينمسيلا مسزهاً في اعتصاب القهسي
كالفرس المظهور
أو يقضى مهموماً في إعياء المتجدد
ويحلق في الأفق المربد
حتى يلعب في مقلته الدم
وكثيراً ما كانت تتهمهم في فمه الكلمات
إن يتكلم
حتى تصبح صرخات كالريح الملهورة
أو سقطات كلمة من الفارورة
أو أصواتاً متداخلة لا تفهم
أسأل أحياناً
هل كان يرى ما لا تبصر
أم يعلم ما لا تعلم
أم كان يحس بأن محيول الزمن السماي
خلف خطاها تتقدم^(٣٤)

إن التساؤل الأخير هنا يكاد يجعل من الدرويش البسيط حرافاً أو نبياً ، إنه الرائي العظيم المدهور الذي يشهد على بؤس الزمان . ومن المدهش أن يتجاوب ضمير القاص في هذه القصيدة مع ضمير المتكلم في قصيدة « وقال في القفر » للشاعر نفسه ، حيث تكشف الدلالة التناصية بمزيد من الوضوح بين الأنا والآخر :

علمت حينئذ أن ترى الظلال في الأسوان
والضياء في الظلال
علمت قلبي أن يشم ريح صدق القول والمحال
علمت كفى أن تحس السلف والصقيع
في أكناف رقة الحام
أو صيغة الترحال
شجعت حكمة ، وفطنة
رويت رؤية وفكرا
لكنتي أحسن فيك يا مدينتي المحيرة
بأنني أفضل من رسالة مغفلة العنوان
وأنتي سوف أظل واقفاً على نواصي السكك المتحررة
أبحث عن مكان
وربما يلهمني ما يلهم التبات والحديد والجدران
من دورة الشمس والأندام
ويسقط الصدا
عندئذ ، نكون يا مدينتي صنوان
وأعرف العنوان

صيغة الوجود في المسرح كما لو أن المسرح استمارة للعالم ، والممثل استمارة لإنسان العالم . ووجود (أنا - أنت) بوصفها نواة وحدة الحضور يؤكد شيئاً واحداً هو أن الآخر شرط من شروط وجودي ، ويدونه لا أستطيع أن أكون قادراً على فعل الحضور .

- ٩ -

لأن الإبداع الجمالي - بمعنى من المعاني - فعل حضور ، ولأن فعل الحضور مشروط بوحدة ذات حدين ، فليس ثمة إبداع حقيقي بدون أنا ، وليس ثمة إبداع حقيقي بدون أنت أو هو . كذلك فإن فاعلية هذا الإبداع وجودية أن تحقق سوى في إطار تبادل الأدوار بين كليتنا . وهذا التبادل يتكرر في مواضع مختلفة بأشكال مختلفة . فإذا تسامنا : من الذي يتكلم في هذا الخطاب أو ذاك - في هذا الموقف أو ذاك ؟ فإني أنا بقدر ما هو آخر ، وأنت بقدر ما هو أنا . لذلك فلن نتجاوز الصواب إذا قلنا إن الآخر « أنا » متبعية ، وإن هذه الأنا المتبعية تظل تشغل الجزء الشاغر من وجودي يمثل ما أُقبلُ أشغل الجزء الشاغر من وجودها .

الدرامي (٣٣) - فما لا شك فيه كذلك أن هذه الجملية يمكن تصورها على مستوى : أنا الممثل - أنت المتفرج ، فيما يتصل بشكل من أشكال التبادل التالي (لا نقصد هنا بالطبع إلى مسألة التخصيص الأرسطي) التي تتيح فرصة إضافة لاحقة إلى الفعل الدرامي . وربما اتضح هذا التبادل تضامياً نوعياً عبر ثلاثة خارج مختلفة اختلافاً فارقاً : الملحمية ، والأرتجال الكامل ، والخروج على النص (الارتجال الجزئي) . إن أنا الممثل تنتشر بدرجات متزايدة عبر المخرج الثلاثة لتخلق فاعلية غير مسبوقه مع المم (الآخرين) . وبغض النظر عن مسار هذه الفاعلية أو توجهها فإن عملية الجدل والتبادل بين الطرفين تضيق إلى عنصرى التوتر والدفع الدينامي مزيداً أو متبدل من مواقف كلا الطرفين بإيقاع حديث ، ويجعل من الأداء ممارسة مشتركة ، وتضيق لاتصال - بوصفه حاجة أصيلة - موضع الفعل المباشر والاعتبار .

- ٨ -

(أنا - أنت) هي الصيغة الأصلية للوجود في العالم كما يقول مارتن بوير . ومن هذه الصيغة نشق الأنا ذاتها بمفردها ، وننشق الأنا ذاتها بمفردها كذلك (٣٤) . وقد حول كيريلام صيغة الوجود في العالم إلى



الهوامش

- (٧) عبد الغفار مكاوي ، مرجع سابق ، ص ٢٥٣ .
- (٨) ماري مادلين داف ، معرفة الذات ، ت : نسيم نصر ، منشورات حويدات - باريس ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥ .
- (٩) أنظر ثروت حكاشة في الزمن ونسج النغم ، دار الملاف ، ١٩٨٠ ، من ص ١٩٨ إلى ص ٢٠١ .
- (١٠) ميخائيل روسان ، ليلة مصرع جيفارا العظيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٦ ، ١٢٧ .
- (١١) صلاح عيد الصبور ، مسألة الحلاج ، دار الآداب (بيروت) ، ١٩٦٩ ، ص ٢٠ ، ٢١ .
- (١٢) ركون كارياتيه ، معرفة الغير : نسيم نصر ، منشورات حويدات (بيروت - باريس) ، ١٩٨٤ ، ص ١٥٥ .
- (١٣) أليكساندر ، الإنسان المصرد : ت : نجاد رفسا ، منشورات حويدات (بيروت / باريس) ، ١٩٨٣ ، ص ١١٤ .

- (١) أنظر ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٦٢٧ .
- (٢) عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث (ج ٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٢١٣ .
- (٣) د . عثمان يحيى ، نصوص تاريخية خاصة بخاتمة التصعيد ، الكتاب التذكاري عن عيسى الدين بن حري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ٦٦٤ .
- (٤) أنوريس (حل أحمد سعيد) ، أفق ميزان النشيط ، دار المودة - بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٦١ .
- (٥) ميشال لوزورون ، الاستمارة والمجاز المرسل ، ت : حلال صليبا ، منشورات حويدات (بيروت - باريس) ، ١٩٨٨ ، ص ١٣٩ .
- (٦) كارل يونغ وجماعة من الطلبة ، الإنسان ورموزه : ت : صمير عل ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٩٢ ، ١٩٤ .

Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism, Theory in Practice*. (٢٥)
Methuen, London and New York, 1984, p.111.

(٢٦) المرجع نفسه ، ص ١١١ .

(٢٧) أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢١ وما بعدها .

(٢٨) عمود درويش ، حصار قلعة الجبل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٤ .

(٢٩) يحيى الخاطار عبد الله ، تيسير من الضراب والمساءل والشمس ، دار الفكر للمعاصر ، ص ٥٧ .

(٣٠) صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، دار الشروق ، ١٩٨٦ ، ص ٦٠ - ٦١ .

(٣١) نفسه ، ص ٦١ - ٦٢ .

(٣٢) نفسه ، ص ٥٥ - ٥٩ .

Keir Elam, *The Semiotics of Theatre And Drama*,
Methuen, London and New York, 1983, p. 143.

(٣٤) جون ماكوري ، الترجوعية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ١٥٢ .

(١٤) هنري مابر ، وامبو . . . وزمن القطة ، سملى يوسف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ .

(١٥) نفسه ، ص ٢١ .

(١٦) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٧) آرثر رامبو ، فصل في الجحيم ، ت : رمسيس يونان ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٣١ .

(١٨) فالاس غارلي ، هصر السيرة الذاتية ، ت : خالدة سعيد ، مؤسسة فرانكا للنشر والنشر (بيروت - نيويورك) ، ١٩٦٧ ، ص ١٨٦ وما بعدها .

(١٩) لوى دوز جانيق ، فهم السبيل ، ت : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ٥١٧ . ٥١٨ .

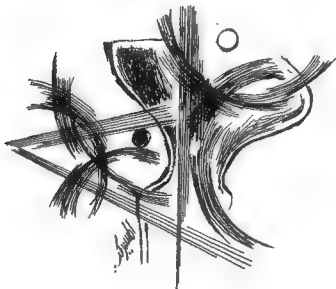
(٢٠) محمد الماغوط ، الأثر الكفيلة ، دار العودة - بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢١) لوزكا ، عشرات جديده ، ت : أحمد حسان ، دار الفكر للمعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٨٦ .

(٢٢) نفسه ، ص ٨٧ .

(٢٣) سملى يوسف ، قصائد أقل صمتاً ، دار الفارابي (بيروت) ، ١٩٧٩ ، ص ٨ ، ٧ .

Antony Easthope, *Poetry As Discourse*, Methuen, London (٢٤)
and New York, 1983, p.31-32.



نحو تنظير سيميوطيقى

لترجمة الإبداع الشعري

فريال جبورى غزول

- ١ -

بالرغم من مقولة الشاعر روبرت فروست الشهيرة : « الشعر هو ما يضع عند الترجمة »^(١) ، التي تجد ما قاله دافنى من قبله : « لا يمكن نقل ما لمسته أمة الشعر إلى لسان آخر بدون أن يفقد علويته وتناغمه »^(٢) ، واتفاق كليهما مع الملاحظ من قبلها الذي قال : « ولو حركت حكمة العرب ، لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن »^(٣) - بالرغم من هذا الاتفاق على حسان مسألة نقل الشعر إلى لغة أخرى أمراً محالاً ، فقد نشبت بهذا المجال كثير من الشعراء والمبدعين ، محاولين توصيل قصائد ونصوص شعرية إلى لغات متباينة^(٤) ، فالترجمة الشعرية من أكثر المحاولات لزوماً : فالوس يستمرار كما لو كانت محالاً يحتم التحقق^(٥) .

ويتساءل الشاعر ستانلى برنشو باستكثار : كيف يمكن أن يتحسس المتلقى قصيدة فرنسية إلا باللغة الفرنسية ؟ ومع هذا فقد قام ستانلى برنشو نفسه بترجمة قصائد مالارميه إلى الإنكليزية ! فما معنى أن ننكر إمكان ترجمة الشعر ثم غارسها ؟ ما دلالة هذا الانحطاط الإرادى في رفع صخرة سيزيف ؟

تتلو معضلة النقل ويتكشف سراب الترجمة في المقولة الإيطالية الشائعة " traduttore - traditore " ، فعلى عندما نترجم محتواها قائلين : « المترجم خائن » نكون قد قمنا بضياع أسلوبيه للأصل الذى يميزه بجناس ، موظفاً نماذج كلمتين في اللفظ واختلافها في المعنى . فهذه المقولة ليست فقط عبارة تحوّل المترجم بل هي أيضاً عبارة تستفز المترجم وتصدده . وقد يكون من الأجدر ألا ندخل في حيال ترجمة المقولة الإيطالية ، بل نجعلها بجناس من مأثورنا يمتزج موقفنا من الترجمة : « ما لا يدرك كله لا يترك جُله » . فإن تكون الترجمة مطابقة للأصل ، فهذا أمر محال ، ليس لغوياً بحسب ، بل منطقياً أيضاً . التماثل يعنى التكرار لا الترجمة ، فالترجمة - بالضرورة - تنوع ، والتماثل - بالضرورة - انتقال . ولكن الانتقال ليس بالضرورة خيانة ، والتنوع ليس بالضرورة انحلالاً . الترجمة ، إذن ، قطرة الأصل كما أن المذاق قطرة الحقيقة . وكما أن المذاق نافذة على الحقيقة فكذلك الترجمة نافذة على القصيدة . الخطأ أن نتعامل مع المذاق على أنه الحقيقة ، كما أنه من الخطأ أن نتعامل مع الترجمة على أنها القصيدة .

- ٢ -

كلمة بابل في اللغة البابلية هو باب إلو ، ويعنى « باب الله » . وأمثولة برج بابل تتعلّق وعى شعب وادى الرافدين بالتمهين متضادين في فلسفة اللغة : الانحلال الكل « وكانت الأرض كلها لساناً واحداً ولغة واحدة » (سفر التكوين : الإصحاح الحادى

عبر الإنسان عن دمهته بتعدد اللغات في أسطورة برج بابل ، حيث أصبحت بابل معادلاً لتعدد الألسن وتعدد التوصيل . وأصل

التخصص المتقدمة والمعلمية والأدبية ، فإن الترجمة لم تصبح قضية نقدية ، ولم تحل موقفاً نظرياً في الصراعات الفكرية حينذاك ، كما حدث للتكوير والتخريج^(٩) . أما العرب فقد أنشأوا دوراً ومؤسست للترجمة ، إلا أنهم لم يبحثوا في مسألة فن الترجمة والتقدير حول أصولها وأساليبها إلا بحثاً عابراً^(١٠) .

ويبدو أن الوعي بفلسفة الترجمة لم يصاحب الممارسات الأدبية في الترجمة إلا بشكل انطباعات بكتيها الناقل مدخلاً لترجيته ، وهي تفقد التقيد النظري . ولم يبدأ البحث النظري في ماهية الترجمة إلا بعد انتشار المذهب الإنساني ، وإدخال منهج الدراسات المقارنة في العلوم الإنسانية ، والثورة التي حدثت في الدراسات اللغوية ، والتي جعلت من «الأسانية» علماً رائداً ونموذجياً . ويرجع الفكر جورج شلنجر بدايات التطوير في فن الترجمة إلى بحث فريدريك شلايرنغر ، الذي نشر لأول مرة في عام ١٨٣١ بعنوان «حول المنابع المختلفة للترجمة»^(١١) . ومن المعروف أن شلايرنغر من أساطين المدرسة الهرمانيوطية . وقد عالج قضية الترجمة بوصفها عملية تأويلية في المقام الأول .

ولو راجعنا قوائم مراجع الكتابات النقدية عن الترجمة لوجدنا أن القل الكس والنوع فيها هو من نصيب الدراسات الحديثة^(١٢) . ولكن يظل الكثيرون من جامعي هذه المصادر مفكراً مهماً سبق زمانه في وعي باللغة والتاريخ والخصائص ، وهو جان باتيستا فيكو : فهو في كتابه القيم «العلم الحديث» (١٧٢٥) يقول :

«لا بد أن يكون في طبيعة المؤسسات الإنسانية لغة فنية مشتركة بين كل الأمم ، تترك ماهية الأشياء الناحية اجتماعياً للإنسان ، وتصر بصياغات متباينة ومعتمدة عن الجوانب المختلفة لهذه الأشياء الواحدة . والبرهان على هذا يكمن في مسائل والمأثورات الشعبية ، التي نجد فيها معاني واحدة وتعايير متباينة تبين الأمم القديمة والحديثة . وعلماً إنما يتشكل بهذه اللغة الذهنية المشتركة ، التي في ضوئها يستمكن الباحثون اللغويون من تأليف معجم فني مشترك لكل اللغات المتطورة ، الحية منها وميتة»^(١٣) .

هذا المنطق الكلي الذي تبناه فيكو بشكل البيان النظري الذي تأخذ الترجمة شرعيتها منه . فقد أشار فيكو إلى أن «الكليات الخيالية» - أو الخيال الإنسان المشترك - قد سبقت «الكليات الفلسفية» - أو المنطق الإنسان المشترك^(١٤) - على نحو يعزز الترجمة الأدبية ، ونقل عناصر التخيل من لغة إلى أخرى .

وبما لا جدال فيه أن فيكو قد تصوراً وأطروحة جديدة وليس علماً متكاملًا ، ولذا أطلقنا على أطروحة صفة البيان ، لا البرهان ، فهي تشكل نواة علم الأدب المقارن ، ويذرة علم

عشر : ١) ، والاتجاه النسي «هلم نزل وتبيل منتك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض» (سفر التكوين : الإصحاح الحادي عشر : ٧) . إن التضاد الذي نجده في هذه الأسطورة مازال مهمماً على الدراسات اللغوية المعاصرة ؛ إذ يمثل نوعاً تومسكي^(١٥) الاتجاه الأول ، ويتبعين ورف^(١٦) الاتجاه الثاني ولو تبنينا بتطرف النزعة الأخيرة لقلنا باستحالة الترجمة من لغة إلى أخرى ؛ ولو اتبعنا تومسكي ومدرسة النحو التوليدي لقلنا بأن اللغات كلها ليست إلا بنات سطحية مختلفة ومنبثقة من بنية عميقة واحدة ، وأنه بناء على هذا يمكن استبدال السطوح ومقايضة البنيات العليا ، مع الإبقاء على الأسس العميقة ، حيث تصبح الترجمة ممكنة .

أحياناً تبدو لنا البحوث المعاصرة كأنها لم تعجز حكمة الأولين ؛ فمن العسير أن نحسم علمياً الخلاف القائم بين أتباع تومسكي وأتباع ورف لتعجز بأن أحدهما أحق من الآخر . يمكننا أن نتنازع ونأخذ موقفاً ، ولكن أن ندحض ونهتد أحد الاتجاهين ، ونثبت صحة الآخر ونبرهن عليها فهذا أمر غير وارد في ظروفنا العلمية الراهنة ، ومعرفةنا الحاضرة عن اللغة ، وأولى بنا أن نكون صادقين ونرسم بإمانة حدود نظرتنا ومحدودية نظرتنا من أن نزايد ونزعم شموليتها .

واعتقد أن كل دارس أو مؤرخ للأدب المقارن سيكون بالضرورة متحازاً لاتجاه تومسكي وللانفتاح على الآخر ، لا انفتاحاً تبعياً ، بل انفتاحاً جدلياً ، هذا بحكم تخصصه للمقارن . كما أن إرثنا الحضاري وهويتنا العربية يعلنانا من الشعوب المتعددة بانفتاحها على الآخرين وترجمتها لإنتاجهم الفكري . ولكن حتى لو أسقطنا انتباهنا المهني وانتباهنا القومي من المعادلة ، أليس الواقع الفكري المعيش ، بما يجعله كل يوم من ترجمات أدبية ، فضلاً عن إمكانية التوصل والتواصل بين ثقافات متباينة ولغات مختلفة ؟

— ٣ —

ومع أن الترجمة قديمة قدم التباين اللساني ، فقد عكف عليها الأوائل وتركوا لنا أمثلة كثيرة منها ، أهمها الترجمة الموازية في «حجر رشيد» التي أسهمت في حل شفرة الكتابة الميروغليفية ، إلا أن القدماء لم يهتموا بالتطوير في قضية الترجمة اهتمامهم بالتطوير في اللغة والأدب ، فلم يعر الفلاسفة والباحثون الإغريق موضوع الترجمة اهتماماً يذكر ، مع أن الكثير منهم احتك بحضارات الشرق الأوسط ونقل عنها ، بما في ذلك ثائر فيثاغورس بفكر المراق القديم ، وتأثر أفلاطون بفكر مصر الفرعونية . وأما القاد الرومان فقد قلما تعليقات متناثرة عن موضوع الترجمة ، وإن لم يخصصوا لها باباً مميزاً في تفكيرهم الأدبي ، ومنهم شيشرون وهوراس ، وتتلخص دعوتها في التحذير من غمط الترجمة الحرفية "verbum pro verbo" . ومع أهمية حركة الترجمة في القرون الوسطى ، بما في ذلك ترجمة

العلامات الجديد . ومن بعده أسهم الشاعر الألماني جوتيه في بلورة مفهوم الأدب العالمي " Weltliteratur " ، وطبع مجلة الترجمة الأدبية إلى أمام^(١٤) .

— ٤ —

لا تتضح إشكالية الترجمة الأدبية مثلاً تتضح في ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى لا تمت إليها صلة قرابة ، كثرة الشعر الياباني إلى الإنكليزية ، أو الشعر العربي إلى الفرنسية . ولهذا نرى أن من يود أن يواجه مشكلة الترجمة الشعرية عليه أن يأخذ عكاً لتجارب التنظيرية لغات لا تنتمي إلى سلالة واحدة ، بل لغات متباعدة في التركيب والأصول . لذا نجد في الترجمة الشعرية من العربية إلى اللغات الأوروبية ، أو من اللغات الأوروبية إلى العربية ، مجالاً مناسباً للتظير ، وهذا أقصى لمصوبة النقل . وقد شهدت الساحة العربية أميراً إسهامات نقدية قيمة في مجال الترجمة الأدبية والشعرية ، فمنها كتب جامعية ذات غرض تعليمي ، ومنها ما يبحث في مناهج عربية في الترجمة ، ومنها ما يقدم أسس فن الترجمة ، كما قامت للجلالات الأدبية والمؤدبات النقدية بدورها في الانتباه للموضوع^(١٥) . وقد أسهم المستشرقون والعقاد الغربيون في دراسة فن الترجمة بين لغات متباعدة^(١٦) .

وكل هذه الدراسات — على أهميتها — لم تستطع أفاق العلم المستحدث ، علم السيميوطيقا (علم العلامات) ، أو كما يطلق عليه أحياناً السيميائية ، مع أنه من المتوقع أن يكون التنظير عن الترجمة مرتبطاً بفهم هذا العلم ومتصفاً به ، ذلك العلم الذي يجمع بين حقول اللغويات والثقافات والفنون وأساليب التوصيل^(١٧) .

للشعر بعدان : لغوي وفني ، فلهذا لا تكفي المعرفة اللغوية في الإحاطة به ، كما لا تكفي الحاسة الفنية لاستيعابه ؛ فتطوق الشعر يستند إلى ركبتين : اللغة والفن ؛ وترجمة الشعر تحتاج لمعرفة اللغة والفن معرفة تشريعية ، تبين خصوصية كل منهما ، وتوضح أوجه التشابه والاختلاف بين نشاطيهما . لقد ميز السيميوطيقي الفرنسي إميل ليفشت بين اللغة والفن (كالرسمي والرسم) ؛ فبالرغم من استخدام كل منهما للعلامات ، أي لوحدات تشكل منظومة وشبكة من العلاقات ، فإسناد الوحدات الفنية — كاللون والنغمة — تكتسب قيمتها من كونها موجودة بشكل متناسق أو متناغم في العمل ذاته ، ولا تملك دلالة مستقلة خارج العمل . أما في اللغة فالتكلم يستخدم كليات (أي علامات لفظية) تملك دلالة مسبقة في نظام لغوي ما^(١٨) . وقد يفسر لنا هذا لماذا لا " تترجم " الرسم أو الرقص من ثقافة إلى أخرى ، ولماذا تترجم الكلام المعاني والمخاطبات اليومية من لغة إلى أخرى . أما الشعر — كما قلنا — له جانب لغوي وجانب فني ، فهو بوصفه لغة يدفعنا إلى محاولة ترجمته ، وبوصفه فنًا يجنبنا في هذه المحاولة .

إن الشعر — بالإضافة إلى كونه قولاً فنياً — هو في آن واحد جمعي وخاص من جهة ، وشماع وشماعي من جهة أخرى . الشعر متطرف وصلي الجماعية معاً ؛ فهو كقرص الكفالية ، يقوم به فرد مؤدياً واجب الجماعية . الشعر ، إذن ، قرصي وشماعي ؛ ينتهي من أصدق الشاعر ، ويمر عن هموم الأمة وتطلعاتها ؛ فلا يكتفى لتقويم الشعر الرجوع إلى الابد الاجتماعي للكلمة — على أهمية هذا الابد — بل من الضروري أن تستعين بمجموع الشاعر ، وخصوصية لغته ، وأجروية قصائده ؛ فلا النقد النضوي وحده يكفي ، ولا د سوسيولوجيا الأدب وحدها كافية . فعل الفارسي الأملث — ولا بد للمترجم أن يكون قلرباً فربوياً — أن يستطلع القصيدة في كل جوانبها الثقافية ، ويتحسس تفاصيل جزئياتها . ولا يعتنا في كل هذا علم مثل السيميوطيقا التي تعاملت مع العلامة في التحليل النضوي كما تعاملت معها في الفن والثقافة ؛ فالشعر بذرة تقاطع فيها جوانب مختلفة ، وتلائم فيها مستويات دلالية متصلة . فني الشعر رسالة إخبارية (تقريرية أو انفعالية ، عاطفية أو ذهنية) ، وفيه صور بديائية تشكل جسد القصيدة ، وفيه موسيقى الأنفاظ ، وفيه معيارية تشكل القصيدة على الصفاة الشعرية ، وفيه بنية متوازية تحدد تقاطع هذه المستويات وتقاطعها ، فهي أحياناً متوافقة ومتكاملة ، وأحياناً متعارضة ومتقابلة في توتر خلقي . لقد تعاملت السيميوطيقا مع أنها مازالت في مرحلة التكوين — مع هذه الأوجه المختلفة . لهذا استعانت منها بصور خاصة الفنون التي توظف أكثر من وسيط في التوصيل ، كالشعر والسبأ^(١٩) ، في حين ركز علم اللغويات على الرسالة ، وعلم البلاغة على الصور ، وعلم الجبال على الإبداع . وهكذا تجزأت القصيدة بينها وفقدت وحدتها :

ولكن لماذا يحتاج المترجم إلى وهي سيميوطيقي بأهمها القصيدة ؟ ألا يكفي أن يتلوها بجملة ، ويظهر بها كلا واحداً فيوقف انفعاله لكتابة قصيدة معاملة للأصل في لغة أخرى ؟ وبعبارة أخرى ، ألا يكفي أن يكون المترجم مبدعاً يستخدم حذمه الفني في إنشاء القصيدة المترجمة ؟ بما لا خلاف فيه أن كل المترجم أن يتميز بدرجة رفيعة من الإبداع ؛ ولكن أن تكون شاعريته هي الركيزة الوحيدة في الترجمة فهذا ما نرفضه ، وإن كان تلك مدرسة واحدة في الترجمة الشعرية تبني هذا الموقف على أساس أن الترجمة الشعرية « إعادة خلق » . ونحن نرى في تجارب أحد التشويهي والاختصاص . ونحن ونطويعاً قاهراً ، يعمل أحياناً إلى حد التشويهي والاختصاص . ونحن نرى أسس الترجمة بصرف — وإن كان الأصح أن نقول بسبب — الشاعر حرزا بلوندي بترجمته من لغات الشرق الأقصى والمصرية القديمة^(٢٠) .

وقد اتخذ ابنه عمر بلوندي في ترجمته لقصائد من العربية والفارسية إجازات شعرية تكاد تكون أقرب إلى الاستباحتات الشعرية ، وسلوك هذا النص كثير من الشعراء الذين يعدون أنفسهم الأبناء الروحيين لبلوندي ؛ فني هذا النوع من الترجمة يسقط الشاعر على القصيدة الأصلية ما يشاء ، وكما عليه مزاجه الشعري ؛ ليطلع بفضيلة في اللغة المستهدفة . ومع أننا نقرب هذا الضرورة الشعرية في

لو تردد عمر ياوند قليلا ، لو تسامح عما يحدث في ذهن المتلقي الأجنبي عندما يشرع في قراءة قصيدة عنوانها مؤثر إلى نواح حري وندب بدوي ، فيجد نفسه فيضا في جو إنكليزي صميم ، لأدرك أنه لا يصدم القارئ بحسب ، بل يقدم مفارقة هزلية تحت خطاه الضخيم . هذا النوع من الترجمة الشعرية مماثل ما تقدمه الفنانك السياسية من «فولكلور حري» ، لتسلية الزوار الأجانب ! فلنظن هذه الترجمة بالتردد والتأثر والمماناة التي كابدوا للمشاركة في ترجمة «أنشودة لوطر» وليد شاكر السياب إلى الفرنسية ، والتي حافظت على ملامح الأصل ، وقدمت معادلا شعريا يقارن رقة ونبرة بقصائد الشاعر الفرنسي الكبير بول فيراين⁽³³⁾ .

ويكفينا أن نرى الفارق بين التصرف الواهي والتصرف الاحتياطي عند الترجمة في نقل الشاعر الألمان ستيفان جورج لسوناتة بولتير «الموت المرح»⁽³⁴⁾ ، حيث أدرك المترجم نوعية الرابطة الخفية بين العنوان وكلمة requiem للحورية في القصيدة (ونرى قرش البحر) ؛ فهي مبنية على وسط متوازي هو الأصل الأيتيمولوجي لكلمة requiem ، المنسوبة من كلمة requiem (ومعناها : قداس جنازي) ؛ فقد أطلقت الملكة اللغوية الشعبية على «مسكة قتلة» اسم «صلاة لأرواح الموتى» ، مسمية الفاعل بتجيته فعله (كما يحدث في الكتابة) . وعندما أدرك المترجم أن بيتة هذه القصيدة «رمزية» ، شرع في ترجمتها بيتا فييتا ؛ وليس هذا بحسب ، بل سعى إلى كتابة قصيدة تحمل في ثنائياها «رمزية» معادلة للأصل . وبذلك لم يقدم ستيفان جورج مجرد ترجمة بل شطحا جديدا من الكتابة في اللغة الألمانية⁽³⁵⁾ . ويقول الناقد الماركسي ولتر بينامين في مقال كتبه مقدمة لترجمة بولتير إلى الألمانية إن دور الترجمة هو تجديد اللغة المتقولة إليها بفضح عيوبها من أدب مغاير ، فتنضج اللغة المستهدفة أن تنشط ذاتيا لتحضن الجديد وتتفاعل معه . وهو يدعو إلى توسيع قدرات اللغة الألمانية وتعميقها عبر ترجمات من لغات مختلفة⁽³⁶⁾ .

ونحن نطالب المترجم بأن يكون واعيا بأبعاد النص فقط بل بأثر الترجمة في شحذ اللغة المستهدفة ، وتحريك سواكها ، والكشف عن إمكاناتها ؛ فكما أن الشعر - مترجما - نالقه على اللغة المتقولة منها ، فهو أيضا إثارة خارقة لكونها اللغة المتقولة إليها . وإذا نطالب المترجم بأن يمتلك وعيا سيميوطيقا فليس من باب الانسقاط في مدرسة محدودة ، والأشكال نصيحة معينة ؛ فالسيميوطيقا حقل علمي لا مدرسة نقدية ، يوحد بين اهتمامها المختلفة والمتفاعلة الاهتمام بالعمادة والتواصل . فكما نطالب المهتمين بالتقنية ونترك له حرية البناء ، وكما نطالب التعليم باستيعاب قواعد اللغة ونترك له حرية الإنشاء ، كذلك نسعى إلى أن يكون وعي المترجم بمبادئ وعي يسمح له بحرية الحركة . ولا تقدم السيميوطيقا مفاتيح لتجمل المحال عمكنا ، أو وصفة جاهزة لحل إشكاليات الترجمة ؛ فالسيميوطيقا علم ، لا سحر ، ووظيفتها في الترجمة هي إضاءة طرفيها البحر لبنيان سلاسله أن يميز مساره فينحني التفرع ، وينحطف قبل أن يسقط في الهاوية .

الترجمة ، حيث يسمح للمترجم أن يفرط في العمدة الأدبية لكي يطبع بنص شعري في اللغة المتقولة إليها ، فيسقط لا نثر بهذا الإجازة غير المشروطة للمترجم بالتجمل في الأصل . وليس أدل على مزايا هذا المنهج من القصيدة التي تصدر ديوان عمر ياوند ، وهي لعبيد بن الأبرص ، ومطلعا :

أكثر من أهله ملحوب فالظلمات فاللثوب⁽³⁷⁾

وما على نص المقطع الأول من الترجمة⁽³⁸⁾ :

“Lament for an Arab Encampment” .

No head-ropes or dung

The Chandlers, Bakers

and Whitbys all gone

With death their only heirs .

لمع أن المترجم قد اختار عنوان «مربة لظلم حري» هذه القصيدة فقد استبدل بالقارئ مواضع معينة في البيتة - ذات أسبوع حربية خالصة - من أهلها ، انقراض عائلات ذات ألقاب إنكليزية قديمة - تشير إلى حرفتين : الشراع والحليز Baker ، Chandler ، وإلى مدينة ساحلية في شمال إنكلترا Whitby .

لما لا شك فيه أن القارئ الإنكليزي يحسب بالغة هذه الأسبوع عند قراءتها ، ويستدعي في ذهنه المألوف والمألوف واليوس . لكن هل يقبل القارئ الإنكليزي على قراءة عبارات عنوانها قصائد حربية وفارسية لكي يطبع على ما هو معروف ومعتاد ، أم أنه يقرأ هذا الشعر لكي يكشف الأخير بغيره ولا مألوفه ؟ وماذا يبقى من الشعر العربي لو استبدلنا بالحكمة «التيلا» ، وبالقارص العربي رجل الأهل الإنكليزي ، وبسط الذي يكبرج ؟ وهذا في الواقع ما يفعله المترجم عمر ياوند في قصيدته لشاعر حري من القرن الرابع (المجري) ، حيث يتقحم في قصيدته رجلين من أكبر رجال المال في عالم اليوم : المليونير الأمريكي مستر غي (الذي كان يقسم في إنكلترا) ، والمليونير البريطاني مستر كلور ، هذا بالإضافة إلى قصر «ناش» ، ويجهرات «بول ستور» الواردة في هذه القصيدة للمترجم أنها حربية⁽³⁹⁾ .

نحن لا نضار على حق الآخرين في التجريب ، وعمر ياوند بينهما في كتابه بأنه قد استبدل «ولا تردد» بالإشارات الأدبية والثقافية العربية والفارسية بما يقابلها في الغرب⁽⁴⁰⁾ . إن ما يستوقفني في ملحوظة المترجم الاستهلاكية ليست مسألة الاستبدال ، بل مسألة «ولا تردد» . كيف يمكن لأي إنسان أن يتعامل مع الشعر - سواء كان شاعرا أو مترجما ، مفترقا أو ناقدا - «ولا تردد» ؟ إذا وجد نص يمكن فهمه وقبلة بلا تردد فهو حتما ليس شعر . فالشعر يفيض بالاحتالات ؛ ومن لا يحس برغبة التفرق أمامه فهو لا يقرأ شعرا⁽⁴¹⁾ .

وتعتمد على الإيحاء والتناص (استدله نص لنص آخر عبر تركيبة ومصممه) (٣٦)، كما أن للشعر موسيقى ثابتة من وزنه أو من نغمات حروقه وقافيته. كذلك تشكل موسيقى الكلمات فيه حل الصفحة نصفاً هندسياً يتركز وفقاً تقسيماً عند الخلق (٣٧). واستخدام الحظ وإنكائاته، والكلمة المكتوبة وتتبعها المنحني، يشكل مصراً مهماً في الشعر، خصوصاً ما يطلق عليه «الشعر التشكيل»، الذي نجد أمثلة منه في تراث منطقتنا، وفي التراث الصيني والياباني والأوروبي. ففي عصر النهضة شاع في أوروبا ما سُمي بالفصائل الشعرية Emblem Poetry؛ لأنها كانت تستخدم شعاراً تشكيمياً لعبارة الصفحة الشعرية، كما في قصيدة إنكليزية لمجهول بعنوان «عقدة العلق»، حيث كتبها في شكل عقد متشابكة، وكما في قصيدة جورج هربرت بعنوان «اللعق»، حيث صفت الكلمات بحيث تشكل لمبداً على الصفحة الشعرية. كذلك فإن الشعراء المستقبليين كتبوا ما سُمي أحياناً بالشعر «الينقي»، ومنه قصيدة لأبوليرين من لطر، وفيها تهلل الكلمات وتتناثر على الصفحة كأنها مطر.

وقد ميز الشاعر عزرا باوند بين ثلاثة أوجه للشعر (٣٨)؛

- ١ — الاستحضار المرئي للصور "phanopoeia"
- ٢ — الاستظهار الموسيقي للحالات النفسية. "metopoeia"
- ٣ — الاستدعاء الذهني للدلالات للمصاحبة. "logopoeia"

كما ميز بين الإمكانات المختلفة لترجمة هذه الأوجه، فقال بإمكان ترجمة الجانب الأول، وإستحالة ترجمة الجانب الثاني، وإمكان نقل الجانب الثالث.

وقد رصد الناقد هوبكينز إمكان ترجمة تراكيب معقدة من الصور البلاغية (٣٩)، وقام الناقد بيتر نيوملر بتوضيح سبع طرق لترجمة للجهاز بترتيب تنازلي، مبتدئاً بالأفضل، وأخذاً في الحسبان عدم إمكان تحقيق الطريقة المثلى في بعض الحالات وبين بعض اللغات (٤٠). وما يميّن أن نصرّ عليه في هذا السياق هو ضرورة نقل أكثر ما يمكن من الصور والمجازات، على أساس أن القصيدة جسد... كما يقول الشاعر والناقد والمترجم إدوارد روبيني (٤١) — لا يجوز أن نقرط في أي عضو منه. ولكننا نصيف إلى جهاز روبيني المضوي مجازاً حريياً؛ فكأن أن الفائد العسكري يعرف مقدماً أنه لا نصر بلا خسائر، فكذلك المترجم، يدرك أنه لا نقل بلا خسارة. ولكن كليهما، الأول يوهي استراتيجي والثاني يوهي سيميوطيقي، يمكنه أن يقلص الخسارة. وتصف الفيلسوف السيميوطيقي تشارلز لمال الملامات؛ فقد صنف الفيلسوف السيميوطيقي تشارلز سونفرو بيرن الملامات على أساس علاقاتها بما تنوب عنه. وأطلق على الملامات التي تربط بموضوعها بأواصر التشابه (الأيون، مثلاً) الخريطة التي تدل على الوطن، والعلامة التي تربط

لكل ترجمة — سواء كان صاحبها واعياً بها أو غير واع — نتج؛ فكل مترجم يقوم بإختيارات — كثيراً ما تكون صحيحة — ويجعل حله الإختيارات ونوعيتها يمثل نتج المترجم. وغالباً ما يصعب على المترجمين أن يترجموا؛ عارساتهم في الترجمة إلى تنظير مستق؛ لأنهم فلما يتوقفون ليتأملوا صحتهم. لقد أن الألوان لأن يصحح النتج منهجاً، وأن تشكل مبادئه، فمن الترجمة على أساس نظرية. ولا بأس في أن تعتمد هذه المناهج لاختار منها كل ما يناسب مادته ومبادئه، فإنكالية ترجمة العهد القديم من العبرية إلى الفرنسية غير إشكالية ترجمة حكاية فولكلورية من التركية إلى العربية، وغير إشكالية ترجمة شعر إيطالي إلى الأسبانية.

ويميز التماسا للتنظير حول قضية الترجمة إحصاءات ومحاولات رائدة في هذا المجال، نذكر منها التصنيف الثلاثي لأساليب الترجمة (الترجمة التفسيرية، والترجمة التلخيصية، والترجمة الؤزية) (٤٢). كما ميز رومان ياكوسين بين أنماط النقل الثلاثة:

أولاً:

النقل في اللغة نفسها، كتفسير قول فصيح بقول دارج.

ثانياً:

النقل بين اللغات؛ أي ترجمة قول من لغة إلى أخرى.

ثالثاً:

النقل بين الأنساق السيميوطيقية المختلفة، كتقل عبر منطوق إلى لغة إشارات أو أصوات (٤٣)؛ فقد يترع طيل في قبيلة ما للإعلام بقدوم ضيف، فحينذاك يكون هذا النسخ من ضرب الطبل مرادفاً لكلمة «الضيف»، ولكن الطبل أحياناً يترع — كما في الاستعراض العسكري — لأغراض أخرى، كبحث الحامية؛ فهي ليست مرادفاً لكلمة في اللغة بل حائزاً لحالة نفسية، كما أن قرع الطبل في مزوقة جاز ليس مرادفاً لكلمة أو حائزاً لحالة نفسية واحدة، بل تحرية جمالية كاملة بكل جدليتها وعضويتها. وقد تعطينا هذه الاستخدامات المختلفة للطبل فكرة عن إمكانات توظيف صوت الطبل لاستحداث دلالات متصلة، يمكن ترجمة أولها بيسر، وثانيها بيسر، ويتصلر ترجمة ثالثها. ومع أنه من المحال ترجمة معزولات فيغادلي الوترية، على سبيل المثال، ومهما جادت الفريضة، إلى لغة منطوقة (٤٤)، فمن الممكن «نقل» هذه الموسيقي الوترية وعزفها على آلة موسيقية أخرى؛ وهذا ما فعله الموسيقار باخ، حين كيّف وترية فيغادلي للبيانو الفيلري والأفرن. فالتيكليف الذهني مماثل للترجمة في أنه يقوم بنقل «رسالة» ما في المستوى السيميوطيقي ذاته (المستوى السيميوطيقي في ترجمة الأدب هو اللغة، والمستوى السيميوطيقي في تكييف اللحن هو الموسيقي).

ولكن الشعر يتميز بكونه ينطوي على أكثر من مستوى سيميوطيقي؛ فهو لغة وموسيقى وتشكيل ومؤودة تقاطع هذه المستويات؛ فهو بهذا مماثل الأوبرا يعتمد مستوياته ويتداخلها (٤٥). فالشعر لغة تتميز بكتافتها؛ فهي تستخدم صوراً بياينة وبلاغية،

قافية ثلاثية النسق *terza rima* في كوميديا دانتي الإلهية ذات دلالة دينية ؛ فهي ترمز إلى التنازل للقدس في العقيدة المسيحية . وها أن الفكر المسيحي الوسيط نسج الكوميديا ، فلابد للمترجم أن يأخذ في الحسبان أهمية نسق إيقاع ثلاثى في ترجمته ، وإن اضطر إلى إسقاطه ، فربما عرض عنه تشكيل ثلاثى لقاطع الأناشيد فى الكوميديا ، أو- على أقل تقدير- أدخل في حسبانته القيمة الضائعة . ولا يمكن أن تصور أن القافية الواحدة في القصيدة العربية ترمز إلى التوحيد ؛ لأن التحليل الدقيق سيبين أن حرف الروى الواحد يرجع إلى شغوية تركيب القصيدة العربية الكلاسيكية ؛ فحينذاك لا يبحث المترجم عن قافية واحدة في اللغة المستهدفة ، بل عن بنية شغوية تسهم في حفظها في الذاكرة . وكشف لنا بعض النقاد عن عورية جانب من جوانب القصيدة ، كما فعل ياكوبسن في تحليله لقصيدة بوشكين ، التى تعتمد على التلاعب الذكى بالنحو ، وبخصوصية القفل في اللغة الروسية حل وجه الخصوص^(١٦) . كما كشف التحليل السيميوطيقى للشعر عن النغلة السيميوطيقية (ما أسماه ريفاتير و«المسطقة» الشعرية) ، وهى انتقال الفاعل من فرامة القصيدة كما لو كانت رسالة إخبارية تصف شيئاً ، إلى الإحساس بها بوصفها رسالة جمالية تشع بالإيماءات الدلالية والأدبية التشابكية^(١٧) . قصيدة توفيل غوتيه عن الصحراء تبدو في القراءة الاستكشافية وصفاً لأرض جرداء ، ولكن عبر إجراءات شعرية معقدة ينقل الشاعر قارئة من النظر إلى الصحراء بوصفها مكاناً جغرافياً إلى كونها مكاناً مجازياً ينضم فيه الحب والمطام ، ويتحول حش الفاعل بالقصيدة من المحور السياقى إلى المحور الاستبصارى ليكشف في قراءته الاستراتيجية أن الكليات في القصيدة ليست وصفاً تسجيلياً للصحراء التى عبرها الشاعر ، بل عناصر في شبكة من الأبعاد والامتكاسات . وهكذا « يتمحور الكلام على ذاته » ، كما يقول ياكوبسون في تعريفه للأدب ، مشكلاً كياناً فنياً وعالمًا جمالياً . فالكلمة في الشعر ليست فقط كلمة دالة على مدلول مرجعى ، على شيء ما ، وهذا ما لا يجب أن يعيه كل مترجم ؛ فقيمة الكلمة في القصيدة لا ترجع فقط لمعناها المعجمى ، بل لأرباطها ارتباطاً عضوياً ، عبر دلالاتها الضمنية والصوتية والتناصية ، بالكليات الأخرى في القصيدة .

فلنقتسم هذه الدراسة بالكشف عن جوانب من التراث الشعرى في قصيدة تشكيلية من شعرنا العراقى المعاصر ، على أساس أن عملية الكشف عن الأبعاد هى الخطوة الأولى لكل مترجم . أما ما يتبعها فهو بالضرورة عملية موازنة دقيقة وتمييز جمالية في اللغة المستهدفة ، تبلى سراً من أسرار الإبداع .

يقدم الناقد العراقى محمد الجزائى في كتابه القيم عن الشعر العراقى الحديث « ويكُون التجاوز »^(١٨) نموذجاً عما يسميه - تعريباً - القصيدة الكونكريتية أو ما أطلق عليه - ترجمة - القصيدة العينية . إننى أود أن أختلف اختلافاً ودياً مع الناقد حول تقويمه لقصيدة من تصانك قحطان المنفى ، يقول إن أثرها على القارئ « لا شيء » . فتقويمه ينبع من كونه لا يجاوز في تحليله

بموضوعها على أساس أنها امتداد له أو نتيجة له فهى « المؤثر » (مثلاً البدخان الذى يدل على النار) . أما العلامة التى ترتبط بموضوعها ارتباطاً تواضعاً عليه جملة ما ، هى ارتباطها عرفياً ، فهى « الرمز » (مثلاً كلمة « طفل » ، فهى لا تربطها بالصغير رابطة تشبيه أو امتداد ، بل رابطة عرف لفظى واصطلاح . ولهذا لا يستخدم غير العرب كلمة « طفل » لتدل على الصغير »^(١٩) . وقد لا يبدو هذا التضمين الثلاثى مفيداً للترجمة لأول وهلة ؛ ولكننا من عند التحليل أنه يوجهنا نحو التمييز بين دلالات نابعة من تخالفية وسيبية ، أى نابعة عما هو إنسانى ومشترك ، ودلالات نابعة من توافق حروف ، يقتصر على جماعة ثقافية ولا يتجاوزها . وعليها ألا نخلط بين « الرمز » ومفهومه عند بيرس والرمز كما يستخدم في النقد الأدبى . ومع أن اللغة تعتمد على « الرمز » (بالمفهوم البيرسى) ، فإننا يجب أن نتذكر أن هناك كليات وإيقاعات وإيقافية ، بمعنى أنها تحاكي الموضوع الذى تتوابعه ، كما في ظاهرة المحاكاة الصوتية ؛ فكلمة « خير » و « نقي » و « مواء » تحاكي صوت الجداول المنساب ، والضغف ، والقط . واطلاقاً من هذا يمكن أن نكتشف في بعض القصائد موسيقى محاكية لنشاط ما ، كما فعل الشاعر الأيرلندى شيمس هينى في دراسته للمقارنة عن وودزورث ويتس^(٢٠) . ويتصل طموح المترجم ، حينذاك ، لا في الالتزام بالأوزان التقليدية ، والبحث عما يقابلها في عروض اللغة الأخرى ، بل في استحصار النشاط ذاته إيقاعياً في اللغة المستهدفة . ففى قصيدة للشاعر العراقى سعدى يوسف بعنوان « فليح »^(٢١) :

أنفص من شعرى زهور السياه

نيولفرا أبيض

في النسق الأبيض

أنفصها ، أنفصها ، فضاء

أنفصها عن هدى المنفص

يا قمرى الأبيض

نافلن ألقت عليها الشموع

فاتوسها الأبيض

نجد المجانسة في صوت الضاد الذى لا يمكن أن نحصل عليه إلا في لغة الضاد . ولكن عند إعلاء النظر في القصيدة نرى أن تتابع وتوارد الضاد يحاكي صوت سقوط الثلج الخفيف ؛ فهذه الظاهرة الطبيعية وإيقاعها يمكن أن نجد لها مقابلاً في لغة أخرى وإن كانت الضاد غامداً غير موجودة فيها . وهكذا نجد أن تحليل القصيدة الواضى يوصلنا إلى « أصغتها » ، حيث يمكن أن نجد لها معادلاً في اللغة الأخرى . أما ما هو هذا المعادل فهذه مسألة تبقى من حق المبدع أن يقررها ، ولا يمكن تقنيها وتقييدها .

وأهم ما تعلمه من التحليل السيميوطيقى ، بالإضافة إلى تعدد المستويات السيميوطيقية في العمل الشعرى ، هو تحديد دلالة عنصر ما ومستوى ما في شبكة العلاقات التى تنظم النص . فمثلاً نجد

للفصيدة التعامل مع «الشكل» و «المضمون» ، بدون استطلاع تقاطع المستويات السيميوطيقية والإدراكية ودلائها :

..... »

وإذا كان هذا المفهوم يعلمنا كيف تكون «الإثارة» موضوعية ومتجاوزة لفعل المادة ، مما ، في العمل الشعري ، فإن بعض المحاولات الشعرية في العراق وضعت هذه المقولة بالمقلوب .. إذ صاغت «شكل» القصيدة لتثير الحفيظة ، من خلال ، أما للضمون فمن حيث الجزالة لا يرقى إلى المستوى المطلوب . بل إن الكليات رصفت ، أو بعثرت ، أو صيبت ، حل محور هنسي ، دون أن تكون – بلانها – متوحدة ، داخل عضوية جدلية القصيدة .

فلذا أراد الشاعر أن يضع كليته في «شكل» هنسي ، أو فني ، فهو هنا ليس أكثر من رسام يحاول أن يستعيد من الحرف ومن الكلمة وشكلها إفادة تشكيلية ليس غير .. كما فعل الفنان المهتدس قحطان المدني في عاولة الشعرية «فلول» ..

إن «شكل» القصيدة يرفض السلفية (والهندسية) التقليدية لممار القصيدة العمودية ، لكنه يسقط في «هندسة» أخرى ، شكلية .. فمجموعة «فلول» أقرب إلى البعثة السورالية التي يمزج المدني في تكوينها المعيار التقليدي ، ويحاول أن يغير – بهذه الوسيلة – عن قلق الإنسان المعاصر من خلال وجدانيات مرتعشة ، مكتومة ، ومن خلال «موسيقى» معيارية ..

ولنتأمل هذا «التشكيل» ضمن صيغة (مستطيل) هنسي :

ليبيك يا شمس القرنفيل

لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل
لبيك يا شمس القرنفيل

إن المدني يستطيع أن يضع صيغته بشكل هنسي تقليدي ، لا على صورة المستطيل كما رأينا ، كان يقول :

ليبيك يا شمس القرنفيل
إليك دوائر زلزل

إليك أمواج الحرير
إليك جناجل الليل

لكن اختياره لهذا التنوير داخل المستطيل ، نقلنا إلى منظور غير مالوف في هندسة البيت الشعري العربي ، في طوابقه المتتالية على ذات الأسس والتوزيع المعيارى .. من هنا فإن وصي الشاعر بالكلمة هنا هو وصي معيارى ، ووصي تشكيل أيضاً .. «^(٤٥)» .

وللمدني في تحليل الجزائري هو اقترابه من القصيدة إلى حد التماس ثم الانصراف عنها عوضاً عن الدخول في أمثلها والوصول إلى مركزها .

وقصيدة المدني على درجة من الزاء الجمالي والغني الشعري . وستكتفى بالإشارة إلى بعض سيات هذه القصيدة التي تجعلها أبعد ما تكون عن البعثة والاحتياطية . وهي من دون شك ليست قصيدة سلفية ، فهي تتفقد توازي الشطين للمهود ، ولكنها – بالرغم من لاسلفيتها – قصيدة تتميز بصرامة شكلية لا تقل عن صرامة شكل القصيدة الكلاسيكية ، كما أنها توقف التشكيل توظيفاً شعرياً لا هندياً فحسب ، وتستحضر التراث موظفة عنصر الابتكار . وسأوضح لماذا اختلف مع الجزائري عندما يقول عن القصيدة «صيبت على محور هنسي ، دون أن تكون – بلانها – متوحدة ، داخل عضوية جدلية القصيدة» .

أولاً : القصيدة تقدم لنا جدلية الحداثة والتراث ، والمعصرى والقديم ، من خلال تلاعب دكي بالمستويات السيميوطيقية في النص الشعري . شكل القصيدة هو بالتحديد مربع ، واختيار الشاعر للتنوير (المرتبط بالإنفاذ) والمربع (المرتبط بالشكل على الصفحة) واضح ، وقد لسه الجزائري ، ولكن ما لم يلمسه هو ما أسميه «للمضافة السيميوطيقية» في النص ، أي انتقال القراءة من مستوى سيميوطيقي بسيط إلى مستوى سيميوطيقي مركب . ففي القراءة الأولى نقرأ نص القصيدة «ليبيك يا شمس القرنفيل ...» إلخ ، كما نلاحظ أن الشكل غير مالوف ، وأنه مربع محدد ، هذا مستوى ، وهناك مستوى آخر لا نصل إليه إلا بعد المرور بالأول ، وهو «الترييح والتنوير» ، وهما سمتان للقصيدة ، لا يوجدان في المضمون . هنا نجد أن عناصر القصيدة تدل ، ودلائها واضحة لللى انتقل إلى المستوى الأصق . فالترريح والتنوير إشارة إلى كتاب معروف في التراث العربي يحمل عنوان الترييح والتنوير للجاسط (وقد قام أخيراً الأديب التونسي عز الدين اللحن باستلهاه في كتابة مسرحية تحمل العنوان نفسه) . فالقصيدة ليست منقطعة عن التراث كما قد يبدو ، بل هي متداخلة معه في جدل إيداع عبر ما يسمى بالتماس . ولكنه تناس خاص ، لأن القصيدة تستدعي نص الجاسط بصورة غير مباشرة ، وهو قفزة إشارية من مستوى قراءة النص إلى قراءة مستوى النص .

كما أن «الترييح والتنوير» يمثل ما يسمى تفدياً «التناقض الظاهري» «Paradox» ، لأنه يقترن بالمضلة المعروضة «ترييح

زلزل ← الزاي واللام
حصر ← الواو
جتل ← الجيم
البيل ← الهاء واللام

كما أن ترتيب الريح بحيث إن أوله يلتقي بآخره (عابريز إلى موقف فلسفي لا مجال للدخول فيها الآن) مبنى بحيث إن هناك جماسة لفظية رالمة بين

البيل
ليك
اللام والهاء

وما لا شك فيه أن التكرار اللفظي للصور يوحى بالاستدارة ، والتسلسل المنطقي للرسالة يوحى بالاستقامة ، وهي في هذه الحالة استقامة رباعية . وهكذا نرجع مرة أخرى إلى الترتيب والتدوير ، وكان هذا التناقص الظاهري هو بؤرة القصيدة التي تشع منها الدلالات والإشارات والمعاني . والمترجم الذي لا يلمس هذا لن يقدر أن يقل ما لا يلمسه .

ويعد ، فقد يسأل البعض - وهو سؤال وجيه - لماذا هذا الإصرار على القراءة المثل للمترجم ؟ ليس من البديهي أن يقوم كل ناقد بقراءة متعمقة وجديرة للنص الشعري ؟ في صغرنا هذا أصبح البديهي مطلوباً بعدد المثل ، وتضاملت طموحاتنا . من الجبيل أن يكون كل ناقد حاكفاً على نصائحه ، مجرأً فيها حتى لا نقول غارفاً . ونحن إذ نقدم السيميوطيا ، بما هي علم إنشائي فلتزويد القارئ الجاد ببؤرة الأمان ، فالقراءة كالإبحار ، أمر صعب . الناقد إذا قصر فهذا شيء ، والنقل إذا قصر فهذا شيء آخر . الناقد عندما يسط ، يسط بوصفه فرداً ، أما الناقل فعندما يسط ، تسقط معه ثقافة وأدب وإمكان تضامل حضاري . فلتترجم كالسفير^(١٨) ، حل أمثاله مسؤلية أكبر من مسؤلية المواطن ؛ لأنه عندما يقصر فهو لا يبدن بما هو فرد فحسب ، بل يبدن معه وطن بأكمله ؛ لأنه والمؤثر إلى هذا الوطن . وكل مقترب عرى - سواء وهي أم لم يع - هو سفير إنساني لوطنه ؛ وهكذا كلما ابتعدنا عن الوطن ازدادنا به التحملاً .

الدائرة ، التي أصبحت تعبيراً مسكوكاً يقال من كل ما هو محال . وبمعروف أن الشعراء المبتاعين في الغرب ، والشعراء المصنوعين في الشرق ، استغلوا التناقض الظاهري في مجازاتهم اللفظية . وقد أكد الناقد كلبانث بروكس وإيمية التناقض الظاهري بوصفه أساس اللغة الشاعرة ، لا مجرد حسن بلاغي^(١٩) . وواضح أن عور القصيدة هو هذا التناقض الظاهري . كما أن تمييز وترتيب الدائرة في تاريخ العلم الرياضي يستدعي معضلة هندسية مرتبطة بمساحة الدائرة ، حيز من حلها الإغريق ، وقلم يحلها العرب في القرون الوسطى . وهذا استعمال آخر للتراث العلمي ، مرهون بتفسير دلالة تقاطع المستويين السيميوطيين للقصيدة . وهكذا نجد في هذه القصيدة معاني باطنية قد تغيب عن القراءة الظاهرية للنص .

وبالإضافة إلى هذا القصدية تتميز منظومة بحكمة من العلاقات تجعلها من أكثر القصائد حضورية وترابطاً ، والشكل والمضمون متلاحقان فيها تلاهما مبهراً ، بحيث إن المتلقي الذي يحكف على القصيدة يجد أن كل لسة فيها معللة ، أي لها وظيفة جمالية^(٢٠) . ففي كل جانب من المربع نجد كلمة تشير إلى الدائرة حرفياً أو ضمناً :

شمس
القرنفل
دوائر
أمواج
جناجل

كما إن هناك جماسة لفظية وتكرار أصوات معينة في القصيدة أعفياً وصرحياً :

ليك
إليك
إليك
إليك
اللام والكاف



الهوامش

Gianbattista Vico, *The New Science*, Trans. by T.G. Bergin and M.H. Fisch (Ithaca: Cornell University Press, 1970), p. 25.

(١٢) المرجع السابق، ص ١١١.

(١٤) راجع:

Ansoine Berman, «Goethe: traduction et littérature mondiale», *Poétique* 52 (Novembre 1982), pp. 453-469.

(١٥) نذكر منها:

يوكيل يوسف عزيز وسليمان داود الواسطي وجد الوهاب النجم، الترجمة الأدبية (الواصل: جامعة الموصل، ١٩٨١).

محمد عبد الغني حسن، فن الترجمة في الأدب العربي (المذكور سابقاً).

صفاء خلوصي، فن الترجمة في ضوء الدراسات اللغوية (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢).

راجع أيضاً حوار مع المترجم ديفيس جونسون - ديفيزي ألف: مجلة البلاغة للفترة (الفاخرة)، والمثاقيل الخاصة من الترجمة بإشراف طاقو عبد الله جواد في مجلة البيان (الكويت):

Densy Johnson - Davies, «On Translating Arabic Literature: An Interview», *Alif* 3 (1983), pp. 80-93.

البيان، عدد ٢١٩ (حزيران ١٩٨٤)، ص ٢٦ - ٢٤٧.

راجع الكتاب الذي ضم أبحاث ثروة السويون عن الترجمة الشعرية (٨-١١/١٢/١٩٧٧)، والتي شارك فيها جاك بيرك وأندريه ميكيل وجمال الدين بن شيخ:

Étiemble et al., *Colloques sur la traduction poétique* (Paris: Gallimard, 1978).

وكذلك الفصل الخامس بعنوان «الترجمة والمحاضرات المتقدمة في الكتاب التالي:

Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction* (Paris: Gallimard, 1963).

تعمقت الدراسات الحديثة عن السيميوطيكا وانتشرت في كل أنحاء العالم، بما في ذلك العالم الثالث؛ ويصعب حصرها في ثبوت مرجعي.

راجع بالعربية الكتاب الوحيد عنها مدخل إلى السيميوطيكا: مقالات مترجمة ودراسات (المذكور سابقاً)، وعلو السيميوطيكا في التراث

أعرب، راجع مقالة نصر أبو زيد في الكتاب المذكور بعنوان «العلامات في التراث: دراسة استكشافية» ص ٧٣ - ١٢٢.

تتم نظرية بنفست بدرجة عالية من الرهالة والتفصيل؛ فهو يميز بين الشفرة والرسالة، وبين السيميوطيكا والسيميوطي. واصطلاحاته

محصصة بميزة. ولا ينبغي في هذا المقام الدخول في منظره إلا بتبسيط شديد. والمزيد راجع ترجمة سيزا قلمس لخال بنفست بعنوان

«سيميوطيكا اللغة» في كتاب مدخل إلى السيميوطيكا، ص ١٧١ - ١٩٤.

راجع مقال «سيميوطيكا السبنا» ليوبي لوفان، ترجمة نصر أبو زيد، ص ٢١٥ - ٢٨١، ومقال «سيميوطيكا المسرح»، لكريلايم، ترجمة

سيزا قلمس، ص ٣٣٦ - ٢٦٢ في كتاب مدخل إلى السيميوطيكا.

مع العلم أن عزرا باوند لم يكن متفاعلاً مع الآخرين في ترجماتهم الشعرية من اللغات التي كان يمجدها.

راجع مقال التالي:

Erza Pound, «Translators of Greek», in *Literary Essays of Erza Pound* (London: Faber and Faber, 1974), pp. 249-275.

كما أننا لا ننكر أن ليلوند بصيرة غافلة في فن الترجمة.

«Poetry is that which gets lost from verse and prose in translation.»

ورد هذا الاقتباس في مقدمة الكتاب التالي:

Stanley Burnham, ed., *The Poem Itself* (New York: Horizon Press, 1961), p.xi.

«Nella cosa per legame sinuoso armonizzato si può de la sua Loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.»

ورد هذا الاقتباس في الكتاب التالي:

George Steiner, *After Babel* (London: Oxford University Press, 1975), pp. 240-241.

(٢) الجمل، الحيوان (الفاخرة): مكتبة مصطفى البابي الحلبي، د.ت.، الجزء الأول، ص ٧٥.

(٤) نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى ترجمة هاريدن إلتايفه فيرجيل، والكسندر بوب لإيتايفه هوميروس، وماريان مور لحكايات لافونتين، وديودير لشمر إيدلو آكن يو، وبلاايبه لشمر تينسون، وعزرا باوند لشمر فرغور، وأحمد زكي لرباعيات الخيام، وجيمس جيمس لمرسحات شكسبير، وأوديس لشمر سان جون بيرس، وسعدى يوسف لختارات من قصائد وايت ويتان.

(٥) راجع موقف المناهضين للترجمة في الفصل الأول ودراسة المؤلف عنهم في الفصل الثامن من الكتاب التالي:

Georges Mounin, *Les belles infidèles* (Paris: Cahiers du Sud, 1955).

(٦) أظن أن توسمكي غزيرة، راجع بصورة خاصة:

نعم توسمكي: «اللغة البشرية وألفه سيميوطيكية أخرى» ترجمة كامل نعيم الخالقي في كتاب مدخل إلى السيميوطيكا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قلمس ونصر حامد أبو زيد (الفاخرة: دار إلماس، المصرية، ١٩٨٦)، ص ١٩٥ - ٢١٠.

Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge: M.I.T. Press, 1965).

Noam Chomsky, *Language and Mind* (New York: Harcourt, Brace and World, 1968).

Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge: M.I.T. Press, 1956).

(٨) للمزيد عن التأثير في حقل الترجمة في التراث الأدبي راجع الفصل الرابع من الكتاب التالي (المذكور سابقاً):

George Steiner, *After Babel*.

(٩) للمزيد عن الترجمة عند العرب قدامى والحديث راجع الكتاب التالي:

محمد عبد الغني حسن، فن الترجمة في الأدب العربي (الفاخرة: الدار المصرية للتراث، والترجمة، ١٩٦٦).

(١١) Friedrich Schlegelmacher, «Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens» reprinted in Hans Joachim Störig, ed., *Das Problem des Uebersetzens* (Darmstadt, 1969).

(١٢) راجع مقال التالي:

Bayard Quincy Morgan, «Bibliography 46 B.C. - 1958», in Reuben Brower, ed., *On Translation* (New York: Oxford University Press, 1966) pp. 271-293.

Erzs Pound, A B C of *Reading* (London: Faber and Faber, n. d.), p. 63.

Hugh Kenner, «Translation» in *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 866.

Peter Newmark, «The Translation of Metaphors», *Babel* XXVI: 2 (1980), pp. 93-100.

Edouard Roditi, «Poetics of Translation», *Poetry* 60 (1942), pp. 32-38.

راجع ترجمة العلاقات من بيرس حول مفهوم العلامة وعلم السيميوطي :

تشارلز سوتندروبس «تصنيفات العلامات» في مدخل إلى السيميوطيكا (السابق الذكر) ، ص ١٢٧ — ١٤٢ .

Seamus Heaney «The Making of Music: Reflections on Wordsworth and Yeats» in *Preoccupations* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1980), pp. 61-78.

سملي يوسف ، الأعمال الشعرية ١٩٥٢ — ١٩٧٧ (بغداد : مطبعة الادب ، ١٩٧٨) ، ص ٣٥٤ .

Roman Jakobson, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie» in *Question de poétique* (Paris: Seuil, 1973), pp. 219-233.

راجع كتاب ريفاتير :

Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1976).

وترجمي للفصل الأول منه :
ملكيك ريفاتير «دلالة القصيدة» في مدخل إلى السيميوطيكا (السابق الذكر) ، ص ٢١٣ — ٢٢٧ .

عبد الجباري ، ويكون التجاوز (بغداد : منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٤) .

الرجوع السابق ، ص ١٤٩ — ١٥١ .

Magd Weyl, *A Dictionary of Literary Terms* (Beirut: Librairie du Liban, 1974), p. 381.

لقد ميز السيميولوجي فرويدانه في سوسير بين العلامة الاتصالية والعلامة المصلحة ، واستخدم كثير من النقاد هذا التمييز مؤكدين أن الفن يسعى إلى «التصليب» لا إلى الاتصالية . راجع ترجمة عبد الرحمن لبيب وكذلك ملاحظاته حولها في «دروس في علم اللغة» لسوسير ، مدخل إلى السيميوطيكا ص ٢٧ — ٧٢ ، ص ١٤٤ — ١٦٥ .

راجع مقال الذي نشره في لثرون في مجلة أمريكية أسبوعية بعنوان «سفراء الكلمة» :

«Ambassadors of the Word», *Newswatch*, November 3, 1986, pp. 53-55.

راجع القصيدة في :

فيوان حبيب بين الأبرص (بيروت : طر صادر ، ١٩٨٨) ، ص ٢٣ — ٣٠ .

Omer S. Pound, *Arabic and Persian Poems in English* (New York: New Directions, 1970), p. 31.

الرجوع السابق ، ص ٤٨ .

الرجوع السابق ، ص ١٢ .

راجع مقال التال لملاعة التردد والشعر :

Michael Riffaterre, «Interpretation and Undecodability», *New Literary History* XII: 2 (winter 1981), pp. 227-242.

راجع الكتاب (المذكور سابقاً) :

Colloque sur la traduction poétique, pp. 217-226.

راجع القصيدة بعنوان «Le mort joyeux» في فيوان بوتليز لژمار الشر :

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), pp. 92-93.

Nicholas Rand, «Vous Joyeux Mélodie - nourrie de crasse Tardacion: Baudelaire, George» *Poétique* 52 (Novembre 1982), pp. 471-485.

Walter Benjamin, «The Task of the Translator», in *Illuminations* (New York: Schocken, 1978), pp. 69-82.

صفاء خلوصي ، فن الترجمة في ضوء الفروسلات المقلدة (السابق الذكر) ، ص ٢١٩ — ٢٧٠ .

مع العلم أن من الممكن لشاعر أن يعرض وترجات فيقالدي في كتابة قصيدة ، ولكن هذه القصيدة لن تكون ترجمة لفيالدي ، بل استجابة إبداعية له . وكذلك الشاعر المقلد فهو لا يترجم الملاحظة التي يمتصها إلى نص شعري بل يستجيب استجابة شعرية لنتجتها .

راجع مقال التال للتصرف على تشليك للستويات في العمل الأوروبي وترجمته :

كلودين روبرتس فيل «شوستكوفيتش : والترجمة الأوروبية : (الأض)» ترجمة لؤاد كامل ، فصول ، المجلد الخامس ، العدد التل (يناير - فبراير - مارس ١٩٨٥) ، ص ١١٥ — ١٢٥ .

للمزيد من التناص راجع :

عمري حافظ ، والتناص وإشارات العمل الأدبي ، آف ٤ (١٩٨٤) ، ص ٧ — ٣٢ .

راجع عن دلالة تصميم الصفحة الشعرية الفنانين التاليين :

Gérard Lapacherie, «The Poetic Page: A Semiological Study», *AMF* 2 (1982), pp. 51-66.

حاتم شحاتة ، التشكيل للكان وإنتاج الفن : الصفحة الشعرية عند أمل دنقل ، آف ٤ (١٩٨٦) ، ص ٤٦ — ٦٦ .

فصول

الإبداع والحضارة

آفاق جديدة لتاريخ الأدب

شكري محمد عياد

هذه المحاولة النظرية تدخل في نطاق المحاولات الكثيرة لإعادة النظر فيما يسمى تاريخ الأدب ، طارحة مجموعة من الأسئلة الأساسية عن نوع والمعرفة ، بالأعمال الأدبية التي ينشدها هذا العلم ، وقيمة هذه المعرفة . لقد أصبح تاريخ الأدب عندنا ومناهج تقليدية ، تدرس في المدارس والجامعات ، ولها نظير في ثقافتنا العامة ، وهو ما يسمى «التراث» . فالتراث في المفهوم الشائع كتب خلفها لنا الماضون ، أو كتب تعرف بهذه الكتب وأصعابها . والتراث الأدبي من شعر ونثر مهمل أصلاً مزوياً في هذه الثقافة العامة ، التي تكاد تقتصر الآن على الكتب الدينية . ولم يعد أحد في داخل الجامعات أو خارجها يتم اهتماماً حقيقياً بالتراث الأدبي ، أو يسأل نفسه عما إذا كان جديرًا بالقراءة ، ولأي غرض ؛ ولذلك يدرس أكثر الطلاب مرعيين أو شبه مرعيين .

منهج تاريخ الأدب منذ البداية) فإن التفسير والمناقشة يبدآن من ثقافتنا وواقعنا ، ويفضيان إلى مشروع هو مشروعتنا .

(١)

هانز روبرت ياكوس :

«تاريخ الأدب محمد نظرية الأدب»^(٢)

كتب هذا المقال أساذ في إحدى الجامعات الألمانية . وهو يريد بهذا العنوان أن نظرية الأدب لدى كل من الماركسيين والجهالين تنفل ركتا منها في «الواقعة الأدبية» ، وهو المنطق . فاهتمامها منحصر في طرفين : الإنتاج والإخراج ، والركن الثالث - وهو المنطق - يكمل نقص كل منهما ؛ فهو لازم للوظيفة الجاهلية كزومه للوظيفة الاجتماعية . وتاريخ الأدب كخيل يسد هذا النقص ؛ لأن تاريخ الأدب معناه - في نظر الكاتب - التلقي والتأثير . والتلقي هو الجمهور القاريء ، لا الناقد الجمالي الذي يبحث في إشارات النص ليتصور شكله ويكتشف تقنياته ، ولا الناقد الماركسي الذي

ليس الحال كذلك في الثقافات القارية ؛ بل إن قضية تاريخ الأدب تدرس باهتمام منذ مدة غير قصيرة ، بعد أن طغت عليها الاتجاهات الجاهلية في دراسة الأدب . وهناك جملة فصلية تصدر عن إحدى الجامعات الأمريكية خصصة للأبحاث الجديدة في تاريخ الأدب ، تستكتب الباحثين من مختلف الاتجاهات الأدبية ومن شتى الأنظار . أو تترجم بعض أعمالهم ، وهي معنية بالنتائج الخاصة ، أي بالسؤالين اللذين سبقتهما الإشارة إليهما : ما نوع المعرفة التي تنشدها من تاريخ الأدب ، وما قيمة هذه المعرفة . ويجمعها البحث في الوسائل والأدوات^(٣) .

وعاودتنا هذه تنظر إلى واقعنا وترمي إلى تغييره ، ولكنها تنظر في الوقت نفسه إلى واقع الثقافة المحلية التي نطمح أن نسهم فيها . ولذلك سنبدأ بالوقوف عند ثلاث مقالات اخترنا لها من بين ما نشر في المجلد المذكورة ، وسنحاول ، من خلال عرض موجز لهذه المقالات ، أن نطلع القاريء على أهم الأفكار التي تتردد اليوم بين الأدباء ودارسي الأدب في أنظار الغرب حول تاريخ الأدب والوظيفة التي يمكن أن يقوم بها في الثقافة المعاصرة . ثم بعد هذا التمهيد نقدم إجتهدنا الخاص . ومع أنه سينصب كله أو جله على مناقشة نظريات جامعتنا أو مجيئتنا من الغرب (وهذا أمر حتمي ؛ فنعلم أننا

من الوقائع التاريخية المحضة ، بأن الأولى تنطوي على معايير نسبها جمالية] ..

ويحرص يابوس على إبعاد علم النفس عن دائرة جماليات التلقي^(٤) ، وذلك بأن يجعل مرجعها توقعات القارئ التي كونها من خيارات الأدبية السابقة ، كتوقعه أن يكون للقصة وسط ونهاية ، ونوع هذه النهاية ، أو أن يكون للشعر إيقاع ، ونوع ذلك الإيقاع . هذه التوقعات هي ، عند التحليل الأخير ، ومهما تمددت أنوعها هي نظام أو أنظمة من القيم ، يشترك فيها جمهور قارئ ، وإن تميّنت عند كل قارئ على نحو خاص ، كما أن اللغة تتحدّد عند كل مستعمل ، وفي كل حالة ، بقول خاص^(٥) . فالحامل الأدبي مهما بدا جديداً لا يظهر في فراغ إعلامي ، بل يحيطه قراءه نوع معين من التلقي ، باعتباره استراتيجيات خاصة في النص ، وبت علاماته منها الظاهر ومنها الخفي ، ولذلك ينفذ لديم أفق من التوقعات والمعايير كونه من خلال قراءهم السابقة في النوع الأدبي نفسه . ثم إنه ينوع أو يغير في هذه المعايير ويختلف هذه التوقعات ، وبذلك يعدل في معامّل النوع الأدبي وسلوكه . ومن ثمّ لا تتلقى لدى الجمهور القارئ فيه عنصر مشترك (inter-subjective) ، وليس مجرد ذوق شخصي ؛ وهو مايفضى إلى فرضي نقدية . وإلّا يمكن السؤال عن اختلاف الأذواق أين مختلف القراء أو مختلف فئات القراء . وهو مايتيح عنه بحث في تاريخ الذوق بعد تحديد الأفق المشترك للجمهور . فخطابه النص ، أو بالأحرى يحاوره .

وإذا كانت نمة أحوال أدبية تشبهاً (من الشيء) أو تنوع (من الموضوعية) فهي تلك الأحوال التي لاظهار ألق القارئ . ولايحدث فيه شيء تغير ؛ فهي تتجسّد المعايير القائمة للنوع أو الشكل أو الأسلوب بإخلاص تام ؛ ومن ثمّ فهي صالحة تمام الصلاحية لأغراض الناقد الكلاسيكي ومؤرخ الأدب التقليدي . وواضح أن تفرّج الأدب ، في هذه الحالة ، لن يعدو أن يكون سرّداً زمنياً لسلسلة من الأحوال المتشابهة بعد تصنيفها حسب الأنواع ؛ ومن ثمّ لا يكون للزمن معنى في المعنى الذي تدلّ عليه نتيجة الحاصل ، ولايصبح ثمة مبرر لوجود شيء اسمه تاريخ الأدب .

وقطّر يابوس بين روايتين ، تمثل إحداها المعايير السائدة في وقتها ، في حين تمثل الأخرى تمييزاً جريئاً ومفاجئاً في هذه المعايير . والمقصود بالأصالة هو المعايير الفنية (الأساليب) ، البنيت ، الأشكال) ، ولكن هذه المعايير دلالاتها الاجتماعية والأخلاقية أيضاً . والروايتان هما مدام بوفاري ، لقنوير ، وبنال ، لصديقه فيلو ؛ وقد ظهرت في عام واحد (١٨٥٧) ، وافتتحت في الموضوع وهو الحياة الزوجية . وقد أدخل فيلو على النمط الروائي المهود تمديداً طفيفاً ليكتب روايته بعض الطرافة ، فجعل العشق هو الذي يغاز من الزوج لا العكس . ولم يكن في هذا التمديد ما يماكن للمعايير الفنية أو الأخلاقية السائدة ؛ فقد التزمت الرواية بالأسلوب المتعارف في زمنها ، وهو مزيج من السرد والوصف والتعبير المباشر عن أفكار الكاتب ؛ وبذلك استطاع أن يتجّ خيال قرائه وقراءاته بمنظر العشق

يبعث عن انتماءات المؤلف الطبقية ، ولا هو ذلك المؤرخ التقليدي الذي ينحصر همه في تصنيف العمل الأدبي - مع أن هؤلاء جميعاً هم قراء قبل أن يتحول رد فعلهم لما قرؤوه إلى إنتاج آخر . التلقي إذن يشمل هؤلاء ، ولكنه أوسع من هؤلاء ؛ فإن الأعمال الأدبية لم تكتب لهم دون غيرهم .

إتلاصاً أن دور الجمهور القارئ لم يكن مهملاً كل الإهمال في أحوال مؤرخي الأدب ؛ فقد أشار ولك ووارن في كتابها «نظرية الأدب» إلى هذا الدور وإلى عدد من الكتب التي درست تأثير الجمهور في أنواع معينة من الإنتاج الأدبي^(٦) . ولكن الجليل في مشروع يابوس هو جعل دراسة التأثير - أو رد الفعل - أساساً لتاريخ الأدب ، ثم تبيّه لقيم التأثير أو رد الفعل هذا نظرة مستمدة من ملعب الظواهر (الفينومينولوجيا) والمليج التوليد (الهرمينوطيقا) كما يستطع فيما يلي .

ويرى الكاتب أن قيمة مثل هذا التوليف الأدبي المبني على «جماليات التلقي» إذا تحدد بمقدار استطاعته أن يمد التجربة الجمالية إلى الفن السالف . وهذا يتطلب محاولة واعية لتعيين المعايير - بخلاف الموضوعية الموهوبة في التاريخ الأدبي الوضعي (سرد في كلامنا شرح للمقصود بهذا) . ولكن هذه المحاولة الواضحة والمستمرة لتعيين المعايير تتضمن نقد المعايير الأدبية التقليدية ؛ إن لم يكن هدمها ، بخلاف مايفعله الناقد الكلاسيكي . وجماليات التلقي ترشدنا إلى الطريق لتحديد هذه المعايير وإعادة كتابة تاريخ الأدب ، التي هي ضرورة متجددة أبداً . فيجب عند الانتقال من تلقي كتاب بعينه إلى تاريخ الأدب في جلته أن نرى التسلسل التاريخي للأعمال على نحو يوضح مجريتنا الأدبية المعاصرة .

[هذا هو منتج التوليد طبقاً للمب للظواهر ؛ فلسفر لا يشرع في مهمته وهو خيال النحن - بخلاف ما هو مشهور عن للمعب الديكارتي - بل يتقدم إلى النص للمفسر وهو مهيأ بفكار ومعايير خاصة ، ولكنه يبدل جهداً للاتقاء مع الأفكار والمعايير التي يملأها النص ، وبذلك تكون حصيلة التفسير دؤوية يلتقي فيها الماضي بالحاضر] .

وهكذا يمكن إعادة كتابة تاريخ الأدب على أساس مايسميه يابوس وجماليات التلقي . وأول مايسناربه تلك : التخل عن الموضوعية الزائفة التي تقترض أن العمل الأدبي قيمة ثابتة ، وما على المؤرخ إلا أن يستخرج هذه القيمة منه ، وبذلك لايمدو كونه - على أحسن تقدير - معللاً للذوق السائد . بدلاً من ذلك يقترح يابوس أن يقوم المؤرخ أولاً بدوره من حيث هو قارئ ، في موقفه للعين من السلسلة التاريخية للقراء ، ويقيم بينه وبين العمل الأدبي علاقة حوار . هذا هو الشرط الأول . ويستشهد يابوس في هذا السياق بكلمة الفيلسوف الإنجليزي كولنجرود : «إنما التاريخ غثيل جديد للفكر لماضي في عقل المؤرخ» . والمقصود بجماليات التلقي هو كيفية هذا التمثيل بالنسبة للأعمال الأدبية [وواضح أنها تختلف

الجواب عن هذين السؤالين : لأى سبب ولأى غاية يمكننا أن
نستمر في دراسة تاريخ الأدب ، أو أن نعيد دراسته .

ليون ج . جولدستين :

«تاريخ الأدب بما هو تاريخ»

كتب هذا للقال أستاذ في إحدى الجامعات الأمريكية ، وهو
مهتم أساساً بالسؤال للعرفية في علم التاريخ : ما وظيفة علم
التاريخ ؟ وما الوسائل التي يستخدمها للنهوض بهذه الوظيفة ؟ وهو
يناقش في هذا المقال — من منظور اشتغال بعلم التاريخ — عدداً من
الافتراضات الجنبية في منهج تاريخ الأدب .

إنه معنى قبل كل شيء ، بعلم الخلط بين الحكم التاريخي والحكم
الجمالي . وهو في هذا يختلف عن يالس الذي يحاول أن يقيم جسراً
بين الأحكام التاريخية والأحكام الجمالية . ويبدو جولدستين شيق
للصدر بمزاعم الجماليين ؟ فهو لا يتوقف لمناقشتها (وعنده واضح لأن
القال غير خصص هذا الفرض) ، ولكنه يصرح مرة بأن «التفسير
النقدي يمكن أن يتم في سياق التاريخ الأدبي» . ويعود فيعلن أنه
لا يسلم بأن الأعمال الأدبية يمكن أن تفهم وتقيم بمعزل عن
السياقات التاريخية التي نبتت هي منها ، يرغم علمه بأن ثمة
منظرين ذوي شأن يحدون ذلك .

ويزداد موقفه وضوحاً عندما يشرع في مناقشة بحث عن «نشر
الشعري والنس التاريخي عند بوشكين» فيقول : «قد يسأل المرء :
ماذا يصنع الشاعر ؟ أو : ماذا كمال الشاعر يحاول أن يصنع ؟ وقد
تخيل جواباً سريعاً مستنداً إلى سيات شعرية ماثلة في القصيدة «أي
ألمنا ؟ فقد يعني المرء بجواب من يبتها أو صورها أو ما شئت ،
مينا مبلغ توفيق الشاعر في استخدامها ، وشيئاً مما يتعلق بتقنيات
الإبداع الشعري التي دخلت في تكوين القصيدة» . ويرى جولد
ستين أن مثل هذا التفسير لا يعد تاريخياً أدبياً . ولا خلاف في ذلك ؛
ولكننا نتساءل أيضاً : هل يعد تفسيراً جالياً ؟ إذ كيف يمكننا الحكم
على مدى «توفيق» الشاعر دون أن يكون لدينا معيار ما لقياس ذلك
التوفيق ، أو استحسنان تقنياته دون أن نبحث عما تدل عليه هذه
التقنيات ؟ ولكن البحث عن الدلالة يعني — بدهاء — دلائلنا عند
الشاعر ؛ وهذا ما يتكره الجماليون تحت اسم «قصده» الشاعر ؛
فصيرتهم بين «القصده» والدلالة» — والفرق بينهما دقيق وجوهري
في عملية الإبداع — يسبح لهم بأن يتحدثوا عن «أغلوطة قصد
الشاعر» The Intentional Fallacy . ولا يحاول جولدستين
التمييز بينهما أيضاً ؛ إذ إنه لا يريد أن يقيم جسراً بين التاريخين
والجماليين ، كما يفعل يالس ، بل يريد أن يعرض قضية هؤلاء في
صورة منافية للمقل وعي جولدستين في وصف ما قام به ذلك
البحث الذي درس إشباع بوشكين في تناوله للموضوعات التاريخية
فيقول إنه «غير معنى فيزياء سيات معينة في أعمال بوشكين ليحدث
عنها بوصفها أعمالاً أدبية» ، قدر عتية بإظهار دلائلها على ما أراد

الغرام ، مع إجابته أخلاقياً . ومن ثم استقبلت الرواية استقبالاً
حسناً ، وراجت رواجاً عظيماً . أما مدام بوفلاري ، التي صورت
المخاضات الغرامية الطائشة لزوجها طيب في الأرياف بجماعة الخيال ،
مفتونة بهجج الحيلة البورجوازية ، فقد أدخل فيها فلوير أسلوباً
جديداً لتصوير أحوال بطلته النفسية ؛ وهو الأسلوب الذي ساه
تلك الرواية فيها بعد : «الأسلوب غير المباشر الحر» le style
indirect libre ، كهذه الفقرة التي استشهد بها مثل الأدباء في
تلك القضية التي أصبحت مشهورة في تاريخ الأدب الفرنسي ،
مطلباً بمعالجة المؤلف ومصادرة الرواية (وهي تصور لما بوفلاري بعد
أن سقطت سقطتها الأولى) :

وعندما لحمت صورهما في المركة دشت لطلعتها . لم تكن
عيناها قط بهذه السعة ولا السواد ولا العمق . لقد فاض على
شخصها شيء غشى بكل منظرها . فقللت لنفسها :

وأنا لي عاشق ! عاشق ! وأطريتها هذه الفكرة كأنها مراقبة
جديدة داخلتها . مستحصل إذن على ملاحظات الحب ، حل حوى
المساعدة التي كانت قد بشت منها . لقد دخلت في شيء
رائع ، كل ما فيه غرام ونشوة وحبونه .

فقد فهم رجل الفنون هاتين الجملتين الأخيرتين على أنها من
كلام المؤلف نفسه ؛ لأن الترميمات الفنية المسالكة كانت تعرض
ذلك . وهنا يلتفت كاتب المقال إلى مصدر مهم للمعبر الفنية
الجديدة ، وهو الحياة نفسها . وهنا تلتقى المعايير الفنية بالمعايير
الاجتماعية والأخلاقية ؛ فقلوب هذا الأسلوب الفني كان يعبر عن
إدانة الفاعلة والنفاق والجنين بقدر ما كان يظهر فنه من تقاليد
الرومنسية الهابطة .

وبلخص الكاتب مفهومه لتاريخ الأدب بقوله :

وإن الإنجاز الخاص للأدب في المجتمع لا يعرف إلا إذا فهمنا
وظيفة الأدب على أنها شيء غير المحلقة . فإذا نظر المرء إلى
تلك المحلطات في التاريخ عندما طلحت الأعمال الأدبية
بصنوف التحريم التي تعرضها الأخلاق السائدة ، أو قلعت
إلى الغدريه حلولاً جديدة للتعرجات الأخلاقية في حياته ؛
حلولا تصبح فيها بعد مقبولة بإجماع القراء في مجتمع ما ، فهنا
يقصص أمام المورخ الأدبي جمال قلباً حوى به الدارسون . إن الحياة
بين الأدب والتاريخ ؛ بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية ،
يمكن أن تميز إذا كفّ تاريخ الأدب عن وصف الأعمال الأدبية
على أنها انعكاس لما يجري في التاريخ العام ، وداح يكتشف
وظيفة تشكيل المجتمع في مجرى التطور الأدبي ، تلك
الوظيفة التي تميز الأدب من بين الفنون الأخرى والفقرى
الاجتماعية ، إذ تتنافس في تحرير الإنسان من قيوده الطبيعية
والدينية والاجتماعية .

وإذا شاء الناقد الأدبي أن يتغلب على فقره في الحس
التاريخي من أجل النهوض بهذه المهمة ، فلعلها تقدم إليه

الثقافية عنده - عصر الآفة ، ثم عصر الأبطال ، ثم عصر الشعب - توأمتها دورة لغوية : هيروغليفية ثم هيراطيقية ثم ديموطيقية ، أخذنا من تطور الكتابة في مصر القديمة . غير أن التطور لا يقتصر - حسبما يرى فرأي - على اللغة المكتوبة دون المنطوقة ، كما أن الدورة لا تتكرر بصورتها الأولى ، بل تترقى مرة بعد مرة ، فيكون كل طور أمثل من نظيره الذي سبقه ، وعلى كل حال فإن الذي يعنى فرأي هو الدورة اللغوية ، في حين تبقى الدورة الثقافية في المؤخرة . فكل طور في الدورة اللغوية يمثل مفهومًا خاصًا للغة ، ويستتبع طريقة معينة في استعمالها .

فالطور الأول - وهو أقدم من الكتاب المقدس ، لكن الكتاب المقدس ينتمى إليه - ينظر إلى اللغة على أنها قوة فاعلة ، ومن ثم فإن الكلمة رمز يستحضر صورة ، وطريقة التعبير اللامثلة في هذا الطور هي الاستعارة ، حيث يحدد المعنى والصورة ، ولفنون الكلام هي الحكمة ، والمثل السائر ، والرائد المقطع الذي يلقي بلا حاجة إلى تعليل أو منطق . أما الطور الثاني (الهيراطيقي) فهو طور الكلام المتصل ، طور المنطق والجدل ، لأن اللغة فيه هي أداة الفكر . وهو طور يمتد من أفلاطون إلى هيجل . وطريقة التعبير اللامثلة له هي الكتابة أو المجاز المرسل ، لأن فيها ارتباط معنى بمعنى . والنوع الأدبي السائد فيه هو الخطابة ، وأما الطور الثالث (الديموطيقي) فإن اللغة تصبح فيه أداة لرصد الواقع وتعداً للتجربة . ولذلك فإن هذا الطور يبدأ نظريًا بياكون ، وواقعيًا ببلوك . والكتاب الديموطيقي إذ يستخدم اللغة ليصف التجربة يطلب الكلمة ليفضل الصورة ، على عكس الحالة في الطور الأول . والاستعارة والمجاز أصبح يُنظر إليهما على أنهما زينة فارغة . أما المثل الأعلى للأسلوب فهو مطابقة الحقيقة .

على أن الطور الجديد ، في كل مرة ، لا يلغى سابقه وإن تقدم عليه . فهناك تسلسل أفقي (متزامن) ، كما أن هناك تسلسلاً رأسياً (تاريخياً) . ثم إن اجتماع الأطوار الثلاثة في زمن واحد (أوطورين إذا كنا في وسط الدورة الأولى) يستدعي قيام التفسير بترجيح الآثار القديمة إلى اللغة الجديدة . وهكذا يترجم العصر الهيراطيقي - الخطابي - استعارات الطور السابق إلى لغة التشبيه التمثيلي . أما في الطور الثالث فيفتتح أسلوب التمثيل ويصبح عمل القسر هو مواجهة النص نفسه ، أما لغرض التفرقة وإما لغرض التجربة . فبالنسبة للكتاب المقدس وجدت المعرفة المباشرة في القند التاريخي ، كما وجدت التجربة المباشرة في القراءة المستقلة للكتاب ، بعيداً عن الشروح للمأثورة (الحركة البروتستانتية) . وبالنسبة للأدب العلماني يقوم النقد بوظيفتين متشابهتين : فإما أن يحيط النص بالشروح التاريخية ؛ وإما أن يقرأه مجرداً . وفي كلتا الطريقتين فهو من جوهر الحقيقة .

على أن فرأي يعود في نهاية المطاف إلى الأسطورة على أساس أنها التركيب القصصي الأول ، مقررًا أنها تبقى ماثلة في الأطوار التالية . وهو يوحى - دون أن يصرح - بأن قصير الأوهام الأدبية بالرد إلى الأسطورة (وهو ما يذكروا بقوله في أول المقال إن الكتاب المقدس هو

بوشكين أن يحققه ، وهو عرض مواد من تاريخ روسيا بطريقة معينة) . ويستشهد جولدستين في هذا السياق بالعبارة ذاتها التي استشهد بها يابوس من أقوال الفيلسوف الإنجليزي كولنجورد : وإنما التاريخ كمثل جنيد للهاضي في عقل المؤرخ، وإن لم يأت بها نصاً. فجولدستين إذن ليس بعيداً عن يابوس كما يبدو لأول وهلة . ويتسق مع هذا رفض جولدستين للاتجاهات المتخلفة إلى الوضعية حين يعرض لبحث شديد التعريف ، حتى إنه لا يقف عند حدود الوضعية التي تشهده العمل الأدبي ، ويتصله عن مبدئه وعن متلقيه معاً من أجل إخضاعه للملاحظة العلمية ، بل يذهب إلى حد تسمية مذهبه بالتجريبية المنطقية . كلا الرجلين إذن يريد تاريخاً أدبياً يبدأ من الأشكال وينتهي إلى الدلالات ؛ وكلاهما لا ينفقه الاتجاهات التقليدية في تاريخ الأدب ، كما لا ينفقه الاتجاهات المحدقة في التفسير الجليالي للأدب . والفرق بينهما أن جولدستين - أستاذ التاريخ الذي يسمي الفن بمذهب الظاهر ويفرضه جملة - لا يعنى يبحث العلاقة الجدلية بين الشكل والفن ودلالته التاريخية ، ولا بين المبدع والقارئ ، وهما عمودا البحث عند يابوس أستاذ الأدب .

نورثروب فرأي :

تاريخ الأدب^(٧)

نورثروب فرأي ، صاحب كتاب بشرح النقد ، والأستاذ في جامعة تورنتو ، من أبرز ممثل مدرسة التفسير الأسطوري في النقد الجديد ، إن لم يكن أبرزهم . وطبعاً إذن أن يكون مفهومه لتاريخ الأدب أنه تاريخ المظاهر - أو الموانع - والأنواع الأدبية ، لا مجرد تاريخ عادي يتخصص في أساء المؤلفين وأزمتهم . ثم طبعياً أيضاً أن يكون مرجعه الأول تصور ما يمكن أن يكون عليه مثل ذلك التاريخ ، هو الكتاب المقدس ، الذي كان صمدته أيضاً في المقالة الثالثة من دشرich النقد ، وهي أهم المقالات الأربع التي يتألف منها الكتاب . فهو يذهب إلى الكتاب المقدس على أساس أنه والعبارة المفضل للفن . ولكنه يسأل نفسه : بأي لغة كتبت الكتاب المقدس ؟ والجواب المعروف هو : العبرية واليونانية . إذن كيف يكون ومعياراً أكبر وتأثيره الأكبر كان من خلال الترجمات ؟ هنا يستعين فرأي باللغة الفرنسية التي تفرق بين مفهومين للغة : langue اللسان ، و langage - طريقة التعبير . إذن فقد أثر الكتاب المقدس بواسطة اللغة ، لا بواسطة اللسان .

ف قضية العلاقة بين اللسان واللغة قضية بالغة الأهمية ، ولا أظن أنها درست دراسة كافية ، وإذا كانت اليوم تحس الأدب للقرنان وفن الترجمة ، فلا بد أن يعنى بها مؤرخو الأدب في المستقبل ، إذ يسير الأدب - بما هو نشاط بشري - سيراً سريعاً نحو العالمية .

ويتحول تلقائياً إلى فيكو ، وهو أول من فكر في علاقة التعبير الأدبي بالنظم الفكرية والمؤسسات الاجتماعية ، فيجد أن الدورة

يميزها عن غيرها من المواد المقروءة أو المسموعة ، أو عن غيرها من ألوان النشاط البشري بوجه عام ، أي من جانب أدبيتها .

وهكذا تطلب النقد الجديد بحثاً معمقاً في «ما هو الأدب» ، وسعي هذا البحث ونظرية الأدب» عندما كان اهتمام الباحثين منصباً على التمييز بين إنشاء الأدب وتلقيه من ناحية ، وأنواع أخرى من الممارسات الإنسانية ، كالسياسة والأخلاق والعلاقات الاجتماعية من ناحية أخرى ، ثم سُمي «سميوطيقا الأدب» عندما بدأ للجيل التالي من المؤلفات الجديدة أن جميع المناشئ البشرية على اختلافها تقوم على منظومات من الرموز أو العلامات (سيا = علامة باليونانية) . وإذا كانت اللغة منطوقة ومكتوبة هي أهم هذه النظم ، فإن استعمالها يختلف من مجال إلى مجال . ومن ثم فمعرفة أدبية الأدب تتطلب أن ندرس بطريقة علمية كيفية استعمال اللغة في الأدب ، متجاوزين الأقسام التي وقف عندها الغويون لأنها أقسام مشتركة بين مختلف استعمالات الكلمة (كالاسم والفعل وأنواعها وأحوالها) إلى الاستعمالات اللغوية التي تخص الأدب ، كالقصيدة والقصة ... الخ .

هكذا أصبحت الممارسة التي تقوم بها مجال الأهل الأدبية ، وما زلنا نسميها «النقد الأدبي» ، مستندة إلى مرجع نظري يسمى «نظرية الأدب» عند قوم ، و«السميوطيقا» عند آخرين ، ووجد «تاريخ الأدب» نفسه خارج الحلية ، كالسابق البليد. في لعبة الكراسي الموسيقية . وربما تحمل أسئلة الأدب المحافظون في المدارس والجامعات - وهم الكثرة - أن «تاريخ الأدب» كان يعيش في برامة وبلهنية - مثل أينما آدم قبل السقوط - إلى أن أكل من شجرة المعرفة التي تسمى النقد الجديد . ولكن هذا الظن هو أبعد شيء عن الصواب ، فتاريخ الأدب ، بمعناه التقليدي المتداول في المدارس والجامعات ، ليس علماً أصم البراءة . إن غخطية المعرفة لاصقة بكيانه منذ وجد . كان في لوائل أمره «تاريخاً» مثل كل تاريخ ، أي سرذاً لسلسلة من الوقائع الماضية ، أو المعاصرة ، التي تبدو لدونها - حسب مقياس عصره - جذيرة بالتسجيل . وبينما كانت الحروب والفتن والمجاعات ، وسقوط الدول وقيام الدول ، تبدو مهمة لجميع الناس ، لارتباطها بحياتهم اليومية ، ومن ثم تشغل الحيز الأكبر من اهتمام المؤرخين ، كانت الاهتمامات الخاصة لفئات مختلفة من البشر تنحصرهم إلى الاطلاع على منجزات من سبقوهم في هذه الاهتمامات ؛ ومن ثم وجدت التواريخ الخاصة بالعلماء والفنهاء وغيرهم من ذوي الرواجعة الاجتماعية . (صبر الخلاء والصبيان والبرصان ومن إليهم يجب أن تعالج بما هي فن ليس مستقل ؛ نوع من المحاكاة الساخرة للتاريخ - وهذا موضوع آخر) . وكذلك وجدت التواريخ الخاصة بالأدباء والشعراء . وما أن منجزات هؤلاء منحصرة في أشعارهم وكتابتهم ، إلى جانب أن الأخبار عن حياتهم قلما تثير الانتباه ، فقد احتوت تواريتهم على متخيلات من كلامهم وأشعارهم ، بل كانت تقتصر في كثير من الأحيان على هذه المتخيلات .

المعيار الأعظم للفن هو النج القويم في نظره ، ولاسيما أن عصرنا هذا - كما يقدّر - يشهد نهاية دورة وينداية أخرى. وإذا نحن نعود من جديد إلى طور هيرودوت أو أسطوري آخر . فإذا كان التفسير يستمد لفته من عصر المفسر (كما يقول فزاي) فما أخرى الناقد في هذا العصر أن يعتمد على لغة الأسطورة .

[قد يشعر القارئ، أننا ظلمنا هذه المقالة في التلخيص، ولكن الحقيقة أننا التزمنا طريقة الكاتب في عرض أفكاره ، وهي أنكار تلقى - كما لو كنا في العصر الهيرودوتي الجديد - فضلاً - منقطعة منفردة إلى الاستدلال . ولعلنا قد حاولنا الربط بين أفكارها أكثر مما أراد الكاتب أو فعل . ولعلها أيضاً تبدو أكثر وضوحاً بعد المقائين السابقين . ففكرة مشتركة بينها وبين المقالة الأولى وهي فكرة التطور ووجد النقد في تحقيقه . ولكنها ترسم خطأً هذا التطور دون أن تقول شيئاً عن آلياته ، كما فعلت المقالة الأولى ، ولا عن كيفية التوصل إلى معرفة حقيقة كل طور ، كما فعلت المقالة الثانية. هل أنها تميز عبراً خافتاً على المنهج التاريخي والمنهج الجليل (ومن المتعارض بينهما ظهرت مشكلة تاريخ الأدب) ، مكتفية بأن تلي عليها شيئاً من جوهر الحقيقة] .

(٢١)

وراء هذه الطروح جميعاً يلوح شبح «النقد الجديد» . و«النقد الجديد» اصطلاح جمع في وقت من الأوقات - مع اختلاف في التفاصيل دون الأصول - بين ماسمي أحياناً أخرى بالكلاسيكية الجديدة في النقد الأنجلو أمريكي وشق الاتجاهات اللغوية في دراسة الأدب ، ما يقى منها قريباً من حلم اللغة ، كالدراستات الأسلوبية ، وما اكتفى باستعادة النموذج اللغوي ، كالبنوية . ولم تكن حركة الشكلين الروس التي بدت كأنها اكتشاف جديد حين ترجم تودوروف بعض مقالاتهم إلى الفرنسية ، إلا طلبية من طالع النقد الجديد. وقد انقسم أحد محليها - جاكوسون - إلى مدرسة النقد الجديد ، بل أصبح يعد من آياتها حين هاجر إلى أمريكا . لقد دفع النقد الجديد عوامل الزمان والمكان - وهي المرجع الأساسي في عمل مؤرخ الأدب - بعيداً عن دائرة البحث ، معلناً أن الدراسة العلمية للأدب يجب أن تنحصر فيما يخص الأدب ، وفقاً لبدأ مقرر في فلسفة العلوم ، هو أن موضوع العلم ، ومن ثم منهجه ، لا يعتمدان على مادته فقط ، بل على الجانب الذي يتناوله من هذه المادة . فإذا كانت الفيزياء والكيمياء كلتاهما تتناولان الأجسام فإن الفيزياء تدرس أنواع الأجسام وخصائص كل نوع ، في حين أن الكيمياء تدرس تركيب الأجسام المختلفة . وما يكون بينها من تفاعل يخرجها عن صورتيها الأولى . وهكذا لا ينبغي أن تصور أن دراسة الأدب تعني دراسة المادة الأدبية التي نسميها شعراً أو قصصاً أو تمثيلاً الخ ، من أي جانب من جوانبها ، أو من جميع جوانبها ، بل من الجانب الذي

الموضوعية قدر اشتغاله بمسألة أخرى أصعب منهجه، هي شخصية المبدع. فالنموذج الذي يصوره نيسار للشخصية الفرنسية ويتخلله حكماً في تعيين منزلة كل شاعر أو كاتب (وهو عمل تصنيفي في ظاهره، ولكنه ينطوي صراحة أو ضمنياً على التقييم) ينمعه من تقبل اختلاف الطابع الفني بين المبدعين المختلفين. وقد وضع سنت بيك يده في هذه المناقشة على جوهر المشكلة بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي، وهي مشكلة لا تنحصر في الصراع بين منهجين أو مدرستين، بل تميز قضيت «العلمية» في تاريخ الأدب برمتها (ستبادل الطرفان الأماكن بعد ظهور النقد الجديد): كيف يمكن أن تصبح دراسة الأدب علماً في حين أن العلم يقوم على قوانين عامة، والخصوصية والاختلاف هما السمة المميزة للأعمال الأدبية وست بيك يعد - في العادة - ناقداً لا مؤرخ أدب، ولكننا عندما ننظر إلى المسألة في مستوى الأصول المنهجية نجد أن مجموع مقالاته من جماعة اليور دويال، أو عن الكلاسيك الفرنسيين، أو عن الشعراء الرومنسيين والروائيين الفرنسيين المعاصرين له، ينبغي أن تسمى تاريخ أدب كما تسمى نقداً أدبياً، حسب ما يمكن أن يقوم به تاريخ الأدب وفقاً لاعتقاده، مادام ملتزماً بالخط الزمني. ولقد كان منطجه الأكبر أن ينشئ «تاريخ أدبي» من نوع آخر أشبه بالتاريخ الطبيعي من حيث إنه يعتمد على التصنيف النوعي لآل التسلل الزمني (مثلاً: جميع بين موميروس وفيردوس على صعيد واحد)، وكان يسميه «تاريخاً طبعياً للأرواح». ولم يكن نقاد الأدب في زمنه يفرقون بين «الأرواح» كما هي في ذاتها، أو في الحقيقة، وبينها كما هي في الأدب، مثلاً تفرق اليوم ولكن - على كل حال - لم يستطع أن يفرغ لمشروعه، وإلا لكان عليه أن يواجه هذه المشكلة المنهجية.

أما تلميذه تين (١٨١٨ - ١٨٩٣) فلم يكن ليتفق بأكلم من أن يصبح تاريخ الأدب علماً شبيهاً بالعلوم الطبيعية. وقد وجد في علم الميكانيكا النموذج الأكثر مناسبة. فكما أن الحركة المادية تخضع لقوى دافعة، فكذلك الظواهر الروحية، ومنها الأدب، تخضع لقوى حركة، بحيث إنه إذا تشابهت القوى للحركة أنتجت نتائج متشابهة. وجد تين بالآلة أنه، في تقديره لهذه القواعد، لا يأخذ مثاله من الأدب بل من الدين؛ فالتشابه الذي يلاحظه بين أمريكا والمهند - مثلاً - من حيث كثرة الفرق الدينية، مردود إلى تشابه القوى المؤثرة في الحالتين^(١).

وقد حُظف عن تين تجلده للقوى العامة للحركة للظواهر الروحية بثلاث: الجنس والبيئة والزمن، ولكن مؤرخي الأدب بعده تفاخروا عن نموذج الميكانيكي الذي يجعل الأدب محصلة لهذه القوى الثلاث مجتمعة، مع أنه كان من الممكن - نظرياً - المضي مع هذا النموذج إلى آخر مداه بحيث تُبكر الوسائل العلمية لقياس كل واحدة من القوى الثلاث وتجليدها لتجاهلها، حتى يمكن حساب المحصلة النهائية وتجليدها نوعها ودرجتها طبقاً لقياس ثابت. لولا أن هذا الفرض كان من المتعذر تحقيقه حتى أتيح لتين نفسه الزمن الكافي، لأن ظروف حياة البشر لا يمكن التحكم فيها كما يتحكم

هذا هو غلط المؤلفات التي نعلمها اليوم مصادرنا في تاريخ الأدب، والبنائج الأولى لتاريخ الأدب في الوقت نفسه، من «طبقات الشعراء» و«الشعر والشعراء» إلى «القيمة» و«الذخيرة» و«الحديقة» و«القيمة». وهي على اختلاف طرقها في ترتيب مدتها لم تلزم منهج معين حتى ولا الترتيب الزمني، كمعظم كتب التاريخ العام، وكانت تعد نوعاً من التأليف في الأدب يقصد به الإمتاع، وينظر المؤلفات التعليمية، مثل «الكامل» و«الأمال»... ولكننا نعدّها تاريخاً أدبياً لأنها تمثل البذرة الأولى للتاريخ، التي تنتمي إلى عصر التدوين. وإذا كان عصر التدوين هو المرحلة الأولى في تأسيس كل ثقافة (ولهذه المؤلفات نظائر في الأدب المختلفة)، فإنه يظل مثلاً في المجموعات والمختارات، وربما سميت في صناعة النشر الحديث مكتبات، وله تأثيره في المراحل التالية. ولا يقتصر هذا التأثير على المادة الأدبية وحدها، بل ينطوي على ما هو أهم من ذلك: أعني الفكرة الأساسية في التاريخ الأدبي، وهي استمرارية الثقافة، سواء أخذت هذه الاستمرارية شكل المحافظة على المنجزات السابقة، أو تسجيل المنجزات الحاضرة على أمل بقائها في المستقبل.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن عصر التدوين قد استمر في تاريخ الثقافة العربية إلى وقت قريب جداً، بل لعل «مفصلة التدوين» لا تزال هي السيطرة حتى الآن. لما في اللغات الأوروبية فقد انعكست المناهضات القومية على تاريخ الأدب؛ فهاشم بعض مؤرخي الأدب بإبراز «الروح القومية» في إبداع الشعراء والكتّاب. وهكذا أضيف إلى مفهوم استمرارية الثقافة في تاريخ الأدب مفهوم جديد وهو تميز الثقافة القومية، ودعا ذلك إلى توسيع مجال تاريخ الأدب بحيث لم يعد مقصوراً على الشعر والنثر الفنيين، بل كاد يصبح اشتغاله على مختلف فروع المعرفة مقوماً أساسياً لوجوده. وصل هذا النسق وضع بروكلمان كتابه في تاريخ الأدب العربي (وقد ظهرت طبعة الأولى في أواخر القرن الماضي).

ومع أن فكرة وحدة الثقافة (وهي فكرة أكلها مجمل) كانت وراء هذا الجمع الذي بدا في كثير من الأحيان غير متجانس - نوعاً آخر من منتجات عصر التدوين، يجمع بين التاريخ والفهرسة، وبين الأدب بمعناه الخاص والأدب بمعناه التهذيبي شبه الأخلاقي - فإنها لم تكن قادرة على أن تمتع تاريخ الأدب، صفة «العلمية» التي أخذت تتضح في معظم فروع المعرفة. وعلى العكس، كانت محاولة البحث عن «روح فرنسية» أو «روح ألمانية» مثلاً، في مادة أكثر تجانساً، وهي الشعر والنثر الفنيان، أقدر على إكساب تاريخ الأدب صورة العلم، من حيث تحديد جهة التأويل، وإن صاحبها بالضرورة قدر من التحكم من جهة المؤلف في تجلده ما هي تلك الروح الفرنسية أو الألمانية إلخ... وهذا يؤدي لا محالة إلى الجدل من الموضوعية المنشودة. يصور سنت بيك (١٨٠٤ - ١٨٦٩) هذا لمازق العلمي بين الموضوعية ووحدة التأويل (التي تطوى في هذه الحالة على نوع من التحجيز) في مناقشته لكتّاب «تاريخ الأدب الفرنسي» لمعاصريه نيسار^(٢). حل أن سنت بيك ليس مشغولاً بمسألة

الأساس ، فإن ذلك لا يرجع إلى «النقد الجديد» وحده ، بل يرجع - قبل ذلك - إلى تغير المناخ الفكري والثقافي في القرن العشرين .

٣٠

لقد أعطانا القرن التاسع عشر لتاريخ أدب مركبا من عناصر متعددة : من الفكرة القومية ، ومن وحدة الثقافة ، ومن تأكيد الفردية ، ومن المذهب الوضعي ، ومن المنهج التاريخي . ولم يكن هذا المركب مؤلفا دائما . ومن هنا غلبت على كتب تاريخ الأدب بل على الأبحاث المقردة في تاريخ الأدب ، سمة الحشد غير المتجانس ، ولأسيا أن مدلول «الأدب» نفسه لم يكن واضحا تماما لدى مؤرخي الأدب ، وكانت أهم صفاته عندهم أنه «تعبيري» أو «مرآة» أو «التكاسر» لنفسية صاحبه ، أو لخصائص جنسه ، أو لآحوال مجتمعه ، أو لهذه الثلاثة أو بعضها معا .

وليس عدا هذه الفكرة الجوهرية عن الأدب : أنه تعبير أو مرآة أو انكسار ، أي صورة من أصل ما ، لم تكن ثمة قواعد ثابتة لتاريخ الأدب تسمح بحساباته على بالمعنى الصحيح ، فكان ترجيح جانب الشخصية أو الجنس أو المجتمع في هذه الصورة يؤدي إلى اختلاف الطريقة والأدوات ولأسيا أن هذه الجوانب الثلاثة كلها مثل مفاهيم مجردة يختلف الدارسون حولها اختلافا واسعا . هذه هي الصورة التقليدية لتاريخ الأدب ، وقد انتقلت إلينا بمختلف ألوانها : فإذا غلب على المؤلف الاهتمام بنفسية المبدع فسكون بالضرورة أميل إلى فلسفة من الفلسفات الفردية المثالية ، وسيستند في الغالب مذهباً من مذاهب التحليل النفسي (فرويد بوجه خاص) . أما إذا مال إلى فكرة الجنس متأثرا بريتان أو غيره (والتشكيك العنصري شائع في الثقافة الغربية) فسيفشل كثيراً بقضية مثل «خصائص العقلية العربية أو السامية» ، وما إذا كانت تميل إلى التحليل أو التركيب أو الحسية أو التجريد ، أو كان لذلك أثر في غياب الملامح أو التمثيلات من الأدب العربي . وسيسهم بالبحث عن أثر الرواية الميمنة أو الفارسية في شخصية أي نواس وشعره، وعن نسب أبي تمام الذي يمكن أن يكون يونانياً ، وبذلك يصبح مبدعاً وبذلك الفلسفة نتيجة متوقعة .

أما إذا كان للمجتمع التأثير الأقوى في نظر المؤرخ الأدبي فسيفocus في كتب التاريخ العام ليكشف الشذرات المتفرقة التي تكشف عن تأثير النظام القبلي في الشعر العربي في عصر ما أو قطر ما ، وربما استهواه موضوع اجتماعي كان له «التكاسر» في الأدب ، بصرف النظر عن كونه «أثر» أو مجرد الأدب أو لم يؤثر ، كموضوع القيان أو الجوارى ، فلفرده يبحث يدخل في التاريخ الاجتماعي أكثر منه في تاريخ الأدب . وإذا كان المؤرخ ماركسيا فيسصرف كل همه إلى البحث عن الكيفية التي تشكلت في التيار والفنون الأدبية داخل الصراع الطبقي ، وإن يلتفت إلى شخصية الكاتب أو ثقافته . وفي جميع الأحوال سيظل الأدب متفعلا لا فاعلا ، أو - كما عبر أنصار النقد الجديد - سيكون وثيقة نفسية أو اجتماعية لا أكثر ،

العالم الطبيعي في المواد ؛ وقد تدخل قوى خارجية تفسد النموذج ؛ وهذا ماجمل تين يغادر الأدب الإنجليزي بالذات لطبق عليه قاعدته ؛ إذ وجد الجنس والبيئة يتمتعان بأكثر قدر معروف لديه من البعد عن المؤثرات الخارجية .

كان تين فيلسوفاً مثالياً ، وكانت المثالية الألمانية التي سيطرت على الفكر الغربي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، ممثلة على الخصوص في كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) ثم هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) قد تناولت تحت ضربات مواطنها فويرباخ (١٨٠٤ - ١٨٧٢) الذي نور أن الفكر يتبع الواقع وليس العكس . وفي فرنسا كان أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) يطبق هذا المبدأ نفسه ، تحت اسم «الوضعية» على الدراسات الإنسانية ، التي رأى أنها يجب أن تلتزم بالبلج العلمي القائم على الملاحظة والتجريب ، وأطلق عليها اسم «المسويولوجيا» (علم الاجتماع) .

ولم يلبث هذا العلم الجديد أن اتهم بعدم تعلم التاريخ^(١) ، الذي بلغ قمة ازدهاره في القرن التاسع عشر ؛ فلم يعد يكتفى بسرد الأحداث الماضية ، بل راح يطور أوقاته في التنقيب عن المصادر ونقدها ، ثم استخلاص الوقائع ، والربط بين الأسباب والنتائج ، على هدى من القوانين الاجتماعية . وأصبح من المبادئ المسلم بها في ثقافة العصر أنك لكي تفهم شيئا ما يجب عليك أولا أن تبث في تاريخه .

وخرج تاريخ الأدب - بالتبع - من طور التراجم والمختارات إلى طور التأليف العلمي ، ومن مرحلة الجمع الشامل لمختلف فروع المعرفة تحت اسم «الأدب» إلى الدراسة المنهجية لطائفة معينة من التراث المكتوب ، هي تلك الكتابات التي تقرا لها فيها من متعة ، بصرف النظر عن فائدتها العلمية . وقد يلحق بهذه الكتابات مايفسر أو يضيء بعض جوانبها ، مثل المؤلفات الفلسفية أو التاريخية . فالغرض من «تاريخ الأدب» هو التعرف إلى الأعيان الأدبية، وبالأحرى التعرف إلى شخصيات الأدباء في أفعالهم ، بحياد تام وموضوعية كاملة ، كما هو شأن التاريخ العام الذي أصبح علماً موضوعياً ، الغرض منه رسم صورة دقيقة للماضي ، وربط أجزائه بعضها ببعض ربطاً منطقياً ، مهما يكن رأينا في ذلك للماضي . والتعرف، كلمة واسعة ، فالتعرف لاكتشاف إلى شخصية ما إن لم تسر أغوارها ، ولئن تسر أغوارها إن اكتفيت بطرارة أعمالها دون البحث عن دوافع هذه الأعيان وأهملتها في حياة الكاتب نفسه ، وعن خلفياتها في التراث ، وعلاقاتها بثقافة العصر ، ودورها في الحياة السياسية والاجتماعية . وإذا فلا بد أن يظل تاريخ الأدب وثيق الصلة بالأصل وهو التاريخ العام .

هذا عرض مجمل لأهم العوامل التي أثرت في نشأة تاريخ الأدب ، يظهر منه أن هذا العلم لم يكن بريئا من تأثير التيارات الفكرية التي صاحبت تلك النشأة ؛ فهو وليد القرن التاسع عشر ، وصورة من فكره ، وإذا كان قد رُحِّج عن مكانته حوالي منتصف هذا القرن ، وإذا كانت قصيته تطرح اليوم لإعادة تشكيله من

سوى واقعة جديده نضيفها إلى مجموعة من الوقائع الحاضرة ، وفي استطاعتنا أن نستخفي عنها بغيرها وبغيرها .

إن لانسون يحاول في الحقيقة أن «يستوعب» على النقد الأدبي ، أو أن يستقله من الانطباعية . ولكنه - من جهة يعجز عن إدماج في تاريخ الأدب ، ومن جهة أخرى لا يقبل إلى الناقد أساساً نظرياً ولا نهجاً عملياً لإعطاء استجابات الشخصية قيمة موضوعية .

وهكذا يظل النقد الأدبي قلداً في شبهة تاريخ الأدب ، ونراه في مثل الرسائل الجامعية عندنا عموماً مشوهاً ، لاهو نقد ولا هو تاريخ ، في حين ينحصر وتاريخ الأدب عند ممارسته الأمانة (إن لم يفر إلى التاريخ الاجتماعي) في تحقيق الوقائع الخارجية المصلة بالنصوص الأدبية : أي النصوص نفسها ، وملازماتها الزمانية والمكانية ، وعلاقاتها الصريحة بعضها ببعض ، أي مايسميه الدارسون الانجيز Scholaship . وقد استقل النقد الأدبي في الغرب بصياغة نظريته ومنهجه ، وثقل أسهامات مهمة من مختلف العلوم ، ابتداء من علم النفس في «أصول النقد الأدبي» لـ أ . إ . ريتشاردز (١٩٢٤) إلى علم اللغة الحديث في الدراسات السيميولوجية المعاصرة . وتراجع تاريخ الأدب في الجامعات وفي الثقافة العلمية . ولا شك أن اختلاف المكونات التي صبت فيه ، وانظاره إلى نظرية خاصة به ، أبلغ في صورة بذائية من صور العلم : تأليف جميع من مواد يطلق عليها اسم واحد ، لا تعتمد على منطق ، ولا ترتبط إلا برباط خارجي ، زمني أو مكاني .

وقد كشف النقد الجديد ، بمهيجته الواضحة ، عن هوار تاريخ الأدب ، ولكنه لم يستطع أن يخلص لثقافته ، رأياً أو أفكاراً التي عرضناها في مستهل هذا البحث ، وقد حاولت أن ترسي قواعد منهجية لتاريخ الأدب أيضاً ، متحررة من الفلسفات الوضعية التي صاحبت نشأته واثرت في تكوينه تأثيراً صريحاً أو ضمنياً ، مستبيلة بها فلسفة الظواهر ، وهي أساساً فلسفة معرفية وتفسيرية ، أي أنها متصلة اتصالاً وثيقاً بالنقضية الكبرى في تاريخ الأدب ، نقضية «الوقائع» الأدبية .

ولكننا - من وجهة نظرننا - نجد في هذه المحاولات المعاصرة لبحث تاريخ الأدب نقضاً واضحاً : وهو أن وظيفة تاريخ الأدب لا تنحصر فيها على الإطلاق ، فكلامهم عن النذج تابع كله من النقد الجديد أو من السيميولوجيا ، أي أنه مزال يدور حول أدبية الأدب أو لغة الأدب (أو لغاته) . نعم إن في مقالة بولس - وهو واضح التأثير بالمركية - مكاناً لدور الأدب في تغير المجتمع ، وهو بذلك يحاول النفاذ الماركسيين الأكثر تحمراً (مثل لوكاتش وجولدمان) ، الذين لا يرون في الشكل الفني إلا انعكاساً للأوضاع الاقتصادية . ولكن الكلام عن وظيفة الأدب شيء ، والكلام عن وظيفة تاريخ الأدب شيء آخر . هناك فرق - ولا شك - بين القول بأن الشكل الفني صادر عن إيديولوجيا معينة لطيفة أو قهرة اجتماعية ، والقول بأن الشكل الفني يتغيره يثير إيديولوجيا اجتماعية معينة . ولكن لماذا وجد الشكل الفني أصلاً ؟ ما وظيفته ؟ إن هذا السؤال قائم بالنسبة

ومن ثم يصبح تاريخ الأدب الذي أراد أن يكون علمياً وصفيًا أو وضعياً قائماً على الملاحظة ، نوعاً من الكتابات النفسية أو الاجتماعية ، لا يلتزم بطرق البحث في علم النفس أو علم الاجتماع وتتدرج أشكاله وانتهجاته إلى حد بعيد جداً ، تنوعاً لا يكتسبه لراه بل يزيده قوضاً ، لأنه يتناقض مع وحدة المنهج وتساكبه ، كما يظهر من المقارنة بينه وبين العلوم الطبيعية التي حاول أن يقتبس منهجه منها .

ولكي يفي تاريخ الأدب «أدبياء» بصورة ما ، ضح بابه للأحكام الذاتية المجردة . وقد اتخذ لانسون ، عميد أسانلة تاريخ الأدب طوال النصف الأول من هذا القرن ، موقفاً غامضاً ومتريداً من قضية «الدوق» . إنه يعترف أولاً بفائدة «النقد التائري» (الانطباعي) لمؤرخ الأدب ، بوصفه وثيقة تضاف إلى الوثائق التي يستخدمها . وهو هنا ملتزم بموقف الحيد والموضوعية الذي يتفق مع الطموح العلمي للمؤرخ . ولكنه يصرح فيعرف بأن ثمة فرقاً بين «الوقائع» التي يتعامل معها التاريخ الخاص وتلك التي يتعامل معها مؤرخ الأدب .

فالوقائع الأدبية هي والخصائص الحسية والفنية التي تميز المؤلفات الأدبية : «وهذه لا نستطيع دراستها دون أن نحرك قلبن وخيالنا وفوقنا» ، ومن ثم «يستحيل علينا أن ننحى طريقة استجابتنا الشخصية ، كما أنه من المحظر أن نحفظ بها»^(١٧) . وللمخرج من هذا المأزق ، عند لانسون ، يتألف من شقين : أن يحدّ المؤرخ الأدبي من انطباعاته وودود أعماله التي ترجع إلى مزاجه الخاص ومعتقداته الشخصية ، بدراسة أفراس المؤلف وتحليل كتابه تحليل موضوعياً ، وألا يجعل لهذه الانطباعات امتيازاً خاصاً على سائر الانطباعات التي تركها الكتاب في الماضي ولا يزال يتركها في الحاضر : «إن اهتزازات نفسى يستشعر مع خير الاهتزازات التي ولدتها كتابا (الأفكار) لباسكال أو (إميل) لجان جاك روسو عند الإنسانية المتحضرة منذ نشرها ، ومن استجماعها الكل المله بالانشاز سيكون مناسميه تأثير الكتاب»^(١٨) .

ولكننا نلاحظ أن الشقين لا يتكافان ، وأن أحدهما لا يقدم إجابة مقنعة عن مشكلة الاستجابة الشخصية وضروبها في الدراسة الأدبية من ناحية ، ومناقشتها للموضوعية العلمية من ناحية أخرى . فاما الشق الأول فهو لا يثنى الاستجابة الشخصية ، وإنما يربطها ويصاحبها (وسكون الظواهر يربط إلى اللغة حين يصغرون عملية الفهم بتبادل الأفاق ، ويكشف الدراسات النفسية التجريبية عن دور الفهم في التدفق الفني) ، وبذلك تبقى هي العامل الأساسي في استقبال الأعمال الأدبية ، وتظل - بحكم احتلالها على الوجدان والخيال - نشاطاً إبداعياً متممياً لعمل للنشء ، ولا وجود للعمل الأدبي بلونه ، أي أنها لن تكون عملاً علمياً وإن استندت إلى العلم ، والتزمت بقواعد الفهم ، ولم تقنع بالانطباع الذاتي السريع . وأما الشق الثاني ففيه نرى مخالفة : فإذا كان عرضنا هو معرفة وتأثير الكتاب ، بطريقة موضوعية فاستجابتنا الشخصية ليست طامح هذه القيمة النسبية التي ينسبها إليها لانسون . إنها لن تكون

مسيرتها الطويلة من السه إلى الأرض متحدة الحرافات الدينية أولاً (كبرنيكس - جاليليو)، وذلك تحريك العقل الإنساني ليكشف بواسطة التجارب المحسوسة - أسرار عاله القريب وبسخرها لخدمته (لوك). وبدا كما في الكون - حتى الإنسان نفسه - قائلاً للتفسير بوسائل العلم الطبيعي . فسر داروين اختلاف الصفات بين الأنواع في المملكة الحيوانية (عمل رأسها الإنسان) باختلاف الظروف للمادة وبقاء الأصلح . وفسر ماركس تاريخ المجتمعات بتطور وسائل الإنتاج .

وكان نشوء علم النفس وتطوره السريع دليلاً كافياً على أن الإنسان لم يعد يهاب التخشع في أعين أهائه ، وإخضاع كل شيء في حياته للشعورية - حتى الأحلام - لخلق العلم .

لا جرم تباعد الإنسان بفكره عن الفلسفة الأولى (الميتافيزيقا) كما تباعد عن الدين . واستمر هذا الحال إلى بدايات القرن العشرين ، ثم كان التغير تدريجياً وطبيعياً ، حتى إنه لم يتطعم إلا منذ وقت قريب جداً ، حين أخذ الإنسان يفنئ في ذاكرته الحضارية من جديد .

ولكننا قبل أن نحاول التعرف إلى هذا الطور الجديد ، نتساءل : ما بالنا نتحدث عن تخليق الفكر ، مع أننا لانزهد إلا تاريخ الأدب ؟ ألسنا بذلك نفقد تاريخ الأدب خصوصيته ، ونسلمه إلى علم آخر ، كما أسلمه البعض إلى التاريخ الاجتماعي ؟ أم يمكن تعريفنا لتاريخ الأدب بأنه الذاكرة الحضارية للإنسان خروجاً عن الدقة الواجبة في كل تعريف ؟ المني للتقصير من الذاكرة الحضارية هو التجارب المترامية في الكيان النفسي للإنسان - فرداً وجماعة - ولم وجد في الأرض وأخذ في تثير ظروف حياته على سطحه . هذه التجارب ليست هي نصوص الأدب ولا شعائر العبادة ولا قوانين العلم ، ولكنها ما يكون قبل ذلك وما يكون بعده . هي الدوافع وهي الآثار . وهي في مجموعها موقف من الوجود يشترك فيه الوجدان والإدراك والإرادة . ومن ثم فهي ليست فكرياً محضاً، وما قلنا من «الحساب الختامي» للذاكرة الحضارية حول حياة القرن التاسع عشر وبداية العشرين ليس عرضاً خلاصة الفكر في تلك الحقبة، وإن جاز أن يظن كذلك (وفي هذه الحالة يكون عملاً شديداً الجسارة شديداً الإخلال إلى درجة غير معقولة) ، ولكنه محاولة لتصوير ذلك الموقف من الوجود . وعلينا الآن أن ننظر كيف وقع التعبير ، وفي أي اتجاه .

لقد بدأ التغير - مرة أخرى - من السه . بدأ فكر جديد من محاولة حل لغز الكون ، كما حدث في أيام كوبرنيكس وجاليليو ، وكما حدث ويحدث في كل حركة فكرية مهمة . ولم تكن الإبدائية هذه المرة أيضاً توشى بأن الكشف العلمية الجديدة سيكون لها تأثير هائل في حياة البشر . إن نظرية النسبية هي أساساً نظرية رياضية صحت مفهوماً للزمن وغيرت كثيراً في علم الفلك ، ولكنها فتحت الباب أيضاً لاكتشافات مهمة من تركيب المادة ، ولم تلبث أن أدت إلى اختراع القنبلة الذرية . ولا بأس بأن نكرر هنا أننا لا نتحدث عن قوانين العلم بل عن واقعها وآثارها . وهل يعقل

إلى الطرفين معاً . فيالنسبة إلى الفريق الأول نقول : ليس من المضمّن أن تعبر الإيديولوجيا (ومن ثم الطبقة أو الفئة الإنسانية) عن نفسها من خلال الفن . وبالنسبة إلى الفريق الثاني نقول : هل تعلمون الشكل الفني ، مهما يكن تصورككم له (الاختراع - المجاز - النظم ، أو - بغضيل أكبر : التوازي والتقابل - الابتكار والمفاجأة - والإشباع والتفريب) قيمة نهائية ، أي لا علاقة لها بغيرها من القيم ؟ فقيم اعتراضكم على التعبير الجمالي الخالص للأدب ؟

فلا اعتراض العلمي على التعبير الجمالي الخالص - بعيداً عن الإيديولوجيات - هو أنه يتناقض مع مبدأ الوحدة ، وهو مسلمة فكرية . ومثل هذا الاعتراض لا يقلل من قيمة اللغة والأسلوب في الأدب إبداعاً ونقداً ، ولكنه يجعل التحليل الأسلوب عملاً إجرائياً مستنداً إلى نظرية الأسلوب التي هي فرع من أصول النقد ، والرجوع الهائي لأصول النقد نظرية في القيمة ، وعندما يتحقق مبدأ الوحدة - على أن معرفة وظيفة الأسلوب أو الشكل في الأدب ، ووظيفة الأدب من حيث هو نشاط إنساني ، على أساس نظرية في القيمة ، لا يجيب عن هذا السؤال : ما وظيفة تاريخ الأدب ؟ لماذا وجد ؟ فليس ثمة ما يمنع ، لا عقلاً ولا عادة ، أن يوجد في جبل ما شعراء وقصاصون دون أن يتيم هذا الجبل بما وجد قبله من الشعر والنقص .

« ٤ »

ربما كنا نحن بخلفتنا الثقافية العربية ونظرتنا الإيجابية (ولا نقول الجامعة أو الشاملة - ومن يقدر أن يدعي ذلك ؟) إلى الثقافة الغربية أسحرج إلى طرح السؤال الأساسي عن وظيفة تاريخ الأدب . وقد رأينا أن تاريخ الأدب له «تاريخ» سابق على تاريخه «العلمي» في القرن التاسع عشر ، حتى كان تاريخه مصاحب لوجود الإنسان نفسه ، وجزء من تاريخه ، إن لم يكن شرطاً لوجود الإنسان . فإذا بمعنى تاريخ الأدب إن لم يكن معناه الذاكرة الحضارية للإنسان ؟ هكذا كان في أبسط صوره ، وهكذا يمكن أن يكون حتى حين تسقط عنه كل دروه التي أراد أن يثني بها بين طوائف العلم الحديث ، ولكنه لا يمكن أن ينقطع عن الوجود ، بل يلمح الحقيقي للوجود ، إلا كما يمكن أن يفقد الفرد ذاكرته .

وإن قلنا فرفضاً : أن وقتته الحاضرة اليوم قد تمنى أن الإنسان أخذ بعيد النظر في ذاكرته الحضارية ، وأن الحساب الختامي اختلف عن ذلك الذي قدمه أوجست كونت قبل قرن ونصف قرن تقريباً . فحين قدم كونت حساب الختامي (الأسطورة - الفلسفة - العلم) وتنبأ - بناء على هذا التقسيم للمثالي - بمصر دني جديد ، يؤمن بالإنسانية ولا يؤمن بقوة غيبية فوق الإنسان ، كان - على كل حال - أكثر ثقة بقدرته الفكر من هيجل المثالي ، الذي لم يستطع أن يتنبأ بشيء ، لأن فلسفته كانت في الحقيقة تبريرة محضة . ولكن كونت كان أشبه بمحدث الفن ، الذي يظن أنه ملك العالم لأنه استحوذ على شيء من المادة . كانت العلوم الطبيعية قد بدأت

يلمسه يديه لقد جعله العلم المتقدم أكثر استعداداً لتقبل الدين (وينسى أنه لن يفهمه كما كان يفهمه أسلافه) . إن المراقب (المحايد) لا يد أن يسجل ظاهرة عودة الدين كقوة مؤثرة في المجتمعات المعاصرة في الشرق والغرب ، كما يسجل جانبها ظاهراً أخرى مهمة ، هي انتشار لوث من مين من القصص «العلمي» يصور إنسان المستقبل (وقد يبدل منه إنسان قادم من كوكب أجنبي) كائنات ممتاز بظافة هائلة حتى كأنه طاقة صرف ، لا يعرف الوظائف الجسمية التي يقوم بها الإنسان العادي ، ولا يحتاج إليها ، فكانه من آفة الأساطير . وهذا اللون من الإبداع للعاصر ، الذي يأخذ معظمه من أمريكا ، ينسب هذه المعجزات كلها إلى التكنولوجيا ، وينسى — عدا الشاذ النادر منه — أن التكنولوجيا يمكن أيضاً أن تدمر الجنس البشري كله فلا يبقى حتى يصنع هذه الأعاجيب أو يشاهدها .

على تاريخ الأدب اليوم أن يحل ذكراً البشرية منذ فجر التاريخ إلى اللحظة الحاضرة ، ومدارها الكيفية الجديدة التي عبرت عنها الآلة الأولى في إنجيل يوحنا في البدء كانت الكلمة وقول الله في قرآنه المجيد : «وإذا أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون»، ولم استرَى إلى السياه وهي دخان فقال لها وللأرض اتبيا طوعاً أو كرها قالتا أتينا طائعين .

الكلمة الجديدة هي أول الوجود كما يصوره الدين ، وأول الحضارة كما تتصورها الأثيرولوجيا أيضاً إنها الكلمة الجديدة التي تطلق بها الساحر والكاهن قبل أن يزل وحى السياه . وسواء على الإنسان اليوم أن يكون مؤمناً بدين من الأديان الغروية ، أو مؤمناً بقوة خاضعة قد يتردد في أن يعطيها اسم الله ، أو ملحداً لا يجد له مكاناً في حياته أو فكره أو شعوره ولكنه يعلم أن في الكون طاقة لا يتصور مداهها وأن القدر الذي امتلكه من هذه الطاقة يمكن أن ينسف الكوكب الذي نعيش عليه — فهو في كل حال قد يفكر في نوع آخر من الطاقة : طاقة الكليات على بحث إرادة الإنسان . وهنا يكون عليه أن يسترجع تاريخ اللغة الجديدة في بناء حضارة الإنسان ، ليكتشف هذا النوع الآخر من الطاقة ، ويستعمله ليسن استخدامه .

وهنا يلتقي الإبداع بتاريخ الإبداع ، كما يلتقي الإبداع الفردي بالإبداع الجماعي ، وإبداع الشيء بإبداع الخلق ، في مبدأ إنسان واحد ، ولا يوجد من الممكن أن نتحدث عن الإبداع والفن وتاريخ الأدب كما لو كانت أشياء متنافرة أو متعارضة . فالكلمة الجديدة في كل العصور مادة لفظية مشحونة بالطاقة ، تنتظر قارئاً ليفجرها . وقبل أن يصبح الأدب مؤسسة اجتماعية هادها الكتاب كانت طاقة الكلمة تتفجر بلا عناه حين تنفي في حلبة الرقص الشعائري ، فتصير الجماعية في كيان واحد ، وتلبس هذا الكيان في القوة الكونية التي تسرى في كل شيء . فتاريخ الأدب اليوم يبدأ من الأسطورة . تاريخ الأدب اليوم هذا تسلسل . كم تبدو تواريخ الأدب القديمة مضحكة وكه يبدو الأدب القلارن ترفيحاً ! لقد صنع تاريخ الأدب في مرحلته السابقة كل ما يحتاج إليه من أدوات البحث ، ولكنه كان

أن نتحدث عن نظرية النسبية بما هي نظرية رياضية أو طبيعية ، وقد قيل إن الذين يفهمونها حقاً هم قلة من علماء الطبيعة والرياضة ؟ ولكننا نسترجع بعض المعلومات التي يعرفها المتف المادي ويدرسها الطالب في المدرسة الثانوية ، لأنها — في ظننا — غيرت عما نسميه الذاكرة الحضرية ، مثل ما غيرت من علم الطبيعة أو علم الفلك نذكر بالمعادلة المشهورة عن العلاقة بين الطاقة والكتلة (الطاقة تساوي الكتلة في مربع سرعة الضوء) وقد نشرها أينشتاين ضمن القسم الأول من نظريته سنة ١٩٠٥ . وكان الجديد في هذه المعادلة هو الربط بين المادة والطاقة ، فقد كان الثابت في وعي الإنسان أنها تختزن بل متمازجان . تصور الفلاسفة الأوائل أن العالم قديم ولكن لا يد له من عرك أول . وقرر علماء الطبيعة المتقدمون مبدئين : مبدأ بقاء المادة (للمادة لا تفنى) ومبدأ بقاء الطاقة . وكانت العلاقة بين المادة والطاقة لاتعدو إمكان الحصول على الطاقة من أنواع من المادة بطريقة كيميائية ، أي بتخير في تركيب للمادة بالإحراق مثلاً . أما بعد أينشتاين فقد بدا أن العلاقة بينهما أوثق من ذلك ، ونشط البحث في ظاهرة الإشعاع وما يحدث لجزيئات المادة التي تنفصل عنها بطريقة طبيعية . واستمرت التجارب على هذه الجزيئات حتى انتهت إلى مانهرفه من تحطيم الذرة ، وهو ما يعني تحويلها إلى طاقة .

وإذا كان علماء الطبيعة يقولون اليوم إننا نستطيع أن نسمى أجزاء الذرة (من الإلكترونات وبيوترونات ونيوترونات أو كوارك) جسيمات كما نستطيع أن نسميها موجات ، بحسب رؤية العالم لها ، فهل يبقى ثمة — في نظر الإنسان العادي — فاصل بين المادة والطاقة ؟ وقد يسأل هذا الإنسان نفسه : أتينا الأصل : المادة أم الطاقة ؟ وربما يجد الإنسان نفسه ميالاً إلى هذا القرض الأخير . حاولت المادة كلها مكونة من ذرات ، والذرات مكونة من جسيمات يمكننا أن نعددها موجات ، والجسيمات أو الموجات يمكن أن تتحول إلى طاقة محضة . فالمادة ، أو ماتموندنا أن نسميها مادة ، لم يتغير تركيبها (كما في التغيرات الكيميائية) كي تصبح طاقة ، ولكنها تفككت بنفسها ، أو حطمت بطريقة صناعية ، فإذا هي طاقة . وإذن فالقول بأن الكون عبارة عن طاقة ، وإن اللماة إن هي إلا طاقة في حالة سکون أو جود ، أولى من القول بأنه ماديون الطاقة (ومن ثم الفكر والإرادة) صفة من صفات المادة . وإذا سلمنا بأن جميع المادة والطاقة واحد ، فما يوجد في الحائتين معاً أول بأن يكون هو الأصل ما يوجد في حالة دون الأخرى . إن العلم الطبيعي عايد ولا يعرف التسرع ، ومهما تغيرت طرفة فهو لا يثبت في النهاية إلا ما ثبت بالتحريه ، ويبقى بعد ذلك كم هائل من الأسئلة التي لا يجب عنها ، ولكنه يستمر في بحثها . أما الذاكرة الحضارية للإنسان فليست عابدة أبداً ، فهي تجل مرة إلى هذا الجانب ومرة إلى ذلك . وربما لهذا السبب لا يمكن أن يصبح تاريخ الأدب ، في يوم من الأيام ، علماً متصفاً بالعلوم الطبيعية .

والإنسان في أواخر القرن العشرين لم يعد هو الإنسان في أواخر القرن التاسع عشر ، ذلك الذي لم يكن يؤمن إلا بما يراه بعينه أو

إنسانية معاصرة. ويستوى في ذلك أن يكون الأدب شرقياً أو غربياً ، قديماً أو حديثاً. ولا يزال المجال واسعاً ، في تاريخ الأدب هذا ، للأبحاث المفرقة التي يجيها الأكاديميون . ولا يزال للأدب المقارن مجاله ، كما أن للأدب المحلي أيضاً مجاله ، بل إن هذه الروافد كلها مستكسب مزيداً من الثراء لأنها لن تعالج على أنها مكملات للأدب القومية بل على أنها تعبيرات متعددة ومتنوعة عن إنسانية واحدة . وستظل تسميها تاريخ أدب ولا تسميها نقداً أدبياً ، لأنها تبحث عن أسطورة جماعية ولا تبحث عن أسطورة كاتب معين ، ولا تفجر الكلمة المبدعة بعملية القراءة ، ولكنها تتأمل حركة الإبداع البشري في العالم .

وستكون أمام تاريخ الأدب هذا مشكلات كثيرة تنتظر أن يحلها : فإذا كان من الأقوال الشائعة الآن أن الأدب بدأ بالأسطورة أو بدأ بالأغنية فيجب أن نبحث عن العلاقة التاريخية بين الأسطورة والأغنية . ثم يجب أن نطرح قضية أخرى أهم وأهم : أن الأدب يبدأ من الأسطورة ومن الأغنية ، بمعنى أن كل عمل أدبي - مهما يكن عصره - ناشئ من بذرة أسطورة أو غنائية . وإن صبح هذا القول فيجب أن نسأل : كيف تطورت الأسطورة وكيف تطورت الأغنية ، وكيف وجدت الأشكال أو الأنواع من البذرة الأولى ، من وجلم الشعر Urdichtung كما عبر جرته ؟ وما العلاقة بين والموضوع والتوقع ، وبينهم أو منفردين وبين الأوضاع الاجتماعية ؟ هذه الأسئلة ، ومثلها كثير ، لا يمكن أن تحل إلا في إطار تاريخ الأدب ، لاني إطار النقد الأدبي ، لأن مدارها على العلاقة بين الإنسان ، صانع الحضارة بالكلمة المبدعة ، وبين عالمه الذي لا يمكن كله من صنعه ، ولم يكن كله من حاضره ، ولكنه يقبله حاضراً وماضياً ، ليعيد تشكيله حاضراً ومستقبلاً .

يبعث عن أشياء صغيرة . وصحيح أن العالم مكون من أشياء صغيرة ولكنها تظل بلا معنى إلى أن توجد بينها فكرة . والفكرة موجودة الآن ، ولكنها حروف متناثرة بين الأنثروبولوجيا والتاريخ والتقدم الأدبي . فنحن هنا لا نأتي بجديد ، ولكنها تجمع الحروف ونصنها في أمكنتها لتكون جملة مفيدة .

وإذا كنا نقول إن تاريخ الأدب هو الذاكرة الحضارية فلا يمكن أن تكون حقيقة هذه الذاكرة قد غابت عن ألبع العقول في عصرنا . إن تفسير الأساطير عند سترابوس ، وفيرة التاريخ عند توبنيس ، والتفسير الأسطوري للأدب عند نورثروب فرأي ، كلها دلائل على أن الإنسان ، لأول مرة في تاريخه على سطح هذا الكوكب ، يقف متأملاً تاريخه كله ، متقبلاتاريخه كله ، مدركا في ساعة الخطر أنه لم يملك على مدى هذا التاريخ قوة أعظم ولا أجد ولا أرشد من الكلمة المبدعة

، على أن تاريخ الأدب هذا لا يمكن أن يتخذ صورته المرجوة في جبل واحد . ونحن هنا نبحث في التبع ولا نخطط لكتاب . تاريخ الأدب هذا يجب أن يستند إلى حركة نشيطة في الترجمة ، أنشط مما نعرفه الآن ، حتى في اللغات العالية الكبرى . وأهم من ذلك أنه يحتاج إلى مؤرخين لبدء فري نزع إنسانية وثقافة موسوعة ، إلى جانب ترسيمها بالتبع التاريخي في بعض الوقائع . وهؤلاء ما عدوا قليلين في الوقت الحاضر ، وستبرز منهم طيبة العصر أعداداً أكبر . وليس المهم أن نحصل على كتاب أو عشرين أو مائة في تاريخ الأدب العالي ، فهناك بالفعل كتب من هذا النوع . وهناك دور نشر عالمية أصدرت أو مازالت تصدر مجلدات شاملة لتواريخ مختلف الأدب . ولكن جميع هذه تواريخ أدب قومية - مهما كثرت - لا يصنع تاريخاً للأدب بما هو نشاط إنساني . وعلى العكس : يمكن أن يكتب تاريخ أدب قومي ما ، أو تاريخ أدب لغة ما ، بروح

الهوامش

Literary History- Winter 1977).

Northrop. Frye: *Literary History*, (Literary History, Winter 1981).

Sainte - Beuve: D. Nissard: *Histoire de la Littérature Française* (Cousines de lundi; T. XV)

H. Taine. *Histoire de la Littérature Anglaise*. T.I, p. XLII (Paris, Hachette 1866)

(١٠) انظر : المدخل إلى الدراسات الغربية ، تأليف لانسبورا وستوبويس ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، خمس كتبه ، النقد التاريخي ، في موضوعات مختارة .

(١١) لانسون : منهج البحث في الأدب ، ملحق بكتاب : النقد المنهجي عند العرب ، للحميد حناوي . (تقديراً ١٩٧٩) ص ٢٧ - ٢٨ .

(١٢) المرجع نفسه ص ١١١ - ١١٢ .

New Literary History (University of Virginia) (١)

Hans Robert Jauss: *Literary History as a Challenge To Literary Theory*. (٢)

وهو ترجمة لصالح من كتاب :

Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (٣)

و قد طبع في كولن سنة ١٩٧٧ .

(٤) انظر الفصل التاسع وعشرون الأدب والجمهور ، ص ١٣ - ١٤ .

(٥) لا أرى سبباً عجولاً لهذا ، وأول ما يبرز يستدعي برأيي أن هناك لغة في ثقافة لغة (١٩٦٦) خلاصة أن تأثير العمل الفني لا يمكن تقديره بالوسائل التجريبية . وقد ألفت من ليجات علم النفس التجريبي في هذا الموضوع في كتابي (ثقافة الإنسان) ، (ص ١٤٧ - ١٧٧) .

(٦) من العلاقة بين اللغة والفكر في علم اللغة الحديث انظر : شكري محمد عباد : اللغة والإنسان ، ص ٤٠ - ٤٢ .

(٧)

Leon J. Goldstein: *Literary History as History*, (New

جدلية الإبداع / والموقف النقدي

عز الدين إسماعيل

- ١ -

إن لفاعلية الواقع إذن لا تتحقق إلا عند ما تصطدم بها فاعلية المبدع . عند ذلك تتكشف للمبدع حقائق هذا الواقع الجوهرية ، التي تجاوز الجزئي والفردى واليومي ، والتي تحفز طاقته الإبداعية على النشاط واستكشاف الشكل أو الأشكال الفنية الملائمة .

الواقع إذن كالمبدع ؛ كلاهما ينشطر على إمكانات ، وكلاهما ولود ؛ ولكن الولادة - التي هي إبداع - لا تتحقق إلا نتيجة الصدام والتلاحم بينهما . وأما حقيقة من الزمن ، حتى تلك التي يقال عنها إن المجتمع فيها يعاني من الركود أو الجمود ، أو تسوده عناصر الإحباط ، إنما تنطوي على قابلية لأن تتحرك وتحرك . والمهم هو أن يكون المبدع على وعى بجوهر عمله ، الذي يقوم على المجدد مع واقعه ؛ على الاتصال به والانفصال عنه في وقت واحد .

إن قسوة الواقع إذ تكون أحياناً مدعاة لرفضه من قبل الفنان - فضلاً عن غيره من الناس - لا تكون بالضرورة مدعاة لانزعاج الفنان المبدع أو انطوائه على نفسه ؛ فقد صار من الأمور البالغة الوضوح - كما يقرر روتبارت - و أن النشاط الإبداعي غالباً ما يستمد مادته من خلال أشد الظروف البيئية قسوة ؛ أو على الرغم من هذه القسوة . وهناك عدد كبير من الكتاب المبدعين على وجه الخصوص ، الذين تفتحوا في أشد الظروف إثارة للكتابة ، أمثال سرفانتيس ، وشارل بودلير ، ولزرا باوند ، كما لو كانوا ينتقمون من خلال آفاق العقل غير المحدود ، التي تستجمع من أجل الحروب من كتابة الواقع ^(١) . إن هؤلاء الكتاب بقدر انهماكهم في واقعهم (وإلا لما أدركوا ما فيه من تعاسات) يكون انفصالهم عنه ، ورفضهم في تغييره . والآن هناك في الواقع يقف البعد الآن ، والرغبة في التغيير هي في أساسها توجه إلى المستقبل . وهكذا

يبدل الكتاب الكبار جهوداً من أجل فهم الواقع الذي يعيشون فيه ، ومن أجل استشراف المستقبل ، وإلى جهد فيه إنما يناط به هذان البعدان في وقت واحد : البعد الآن والبعد المستقبلي . وفي وسعنا - بل من واجبنا - أن نقف على كشوف هؤلاء الكتاب ، التي هي ثمرة لذلك الجهد . إن هذه الكشوف - حين تخرج إلى الوجود - تعبتنا على فهم الحقيقة الفنية ، لا على المستوى التجريدي ، بل في السياق التاريخي للأدب والفن بعمامة ، وفي سياق تطور أشكال التفكير الفني ، وفي سياق الأنساق الفنية المتتابعة . ولهم الحقيقة الفنية في الأطر المختلفة لهذه السياقات هو ما يمكننا من الوقوف على أشكال الجدل بين الأعمال الفنية وهذه السياقات .

وهنا يطرح السؤال التقليدي نفسه : هل هناك عصور إبداع وعصور تخلف ؟ وقد طرح هذا السؤال على تاريخنا الفكري والأدبي ، واستقر زمناً طويلاً ذلك التصور الذي عزا بضعة قرون من هذا التاريخ إلى التخلف . ولا شك في أن هذا التصور لم يكن نتيجة تحليل دقيق للعلاقة الجدلية بين الإبداع والواقع . ففهم التاريخ في ذاته ينطوي على غفلة عن حقيقة أن الواقع لا يتكلم إلا من خلال المبدع ، وأن المبدع هو الذي يصنع التاريخ ويحدد معالمه . وعندما تلوح لنا حقيقة من التاريخ - من الناحية الإبداعية - يبهض أو كالبيضاء ، فإن الأسر يقتضي عندئذ النظر في علاقة المبدع بواقعه في خلال هذه الحقبة . ويستطيع لنا عندئذ أن هذه العلاقة لم تكن علاقة تفاعل خلقي ، بل كانت علاقة « لا مبالاة » بما يجري في هذا الواقع ، ومن ثم لم تبرز محاولات إبداعية جادة لتضخم جوهر ذلك الواقع ، فضلاً عن التسليم بؤرية مفتوحة ، تعين المبدع على التنفّل في واقع ، وتحدي معطيات زمنه .

كانت « الأعمال الفنية التي تحمل سمة العبقريّة سابقة على زمانها ، ولكنها لا تنفصل عنه ، بل تنغلغل في أسرارها »^(١) .

٢ -

وإذا كان البعدان الآن والاستشراف (المستقبل) بشخصان في التجربة الإبداعية موقف المبدع من حاضره وطموحه إلى تحقيق وجه أكثر إشراقا لمستقبله ، فإن هناك بعدا ثالثا يكمل الدائرة الزمنية للإبداع ويغلقها ، هو بعد الماضي . والواقع أن كل لحظة حاضرة ما تلبث أن تصبح ماضيا ، حتى إنه ليعد من للحال الكلام على المستوى الوجودي عن حاضره متصل (بغض النظر عن الصغى النحوية التي تستخدم في بعض اللغات للدلالة على اتصال الفعل بالحاضر) . والفنان المبدع يدرك هذه الحقيقة من خلال موقفه من نفسه ومن إبداعه ، على نحو ما يستحضر بعد قليل . ومن هنا يصبح الماضي مستمرا ومتصلا باللحظة الحاضرة ، يصيب فيها كما يصيب النهر في البصر ، حتى وإن اعتزفت جمره كوابح للحركة أو مصوغات للجبريان . وما الماضى ؟ إنه - في التصور الصام - سلسلة من الأحداث ، سواء أكانت هذه الأحداث متعلقة بحياة الفرد أم كانت متعلقة بحياة مجتمع بعينه ، أم بالعالم أجمع . على أن فكرة التسلسل هذه - على الأقل من منظور الفنان المبدع - لا تخل في الواقع إلا تصورا نظريا للماضي ؛ أما على مستوى التجربة فالأمر يختلف ، حيث تستهزئ كل الوقائع السابقة وتضفى أو تفتقر لكي تصبح - من منظور التجربة الراهنة - خلاصة للماضي ، الذي يصيب في الحاضر . وهكذا تفقد وقائع الماضي في وقت واحد تسلسلها وتعددها ، ويتبدلهم في كل موحد . ومرة أخرى يجد الفنان المبدع نفسه منخرطا بالضرورة في هذا الكل الموحد ، ولكنه - بحكم إبداعه - يمارس ترجمته الأنيّة المتفردة ، التي تصوغ في الوقت نفسه ذلك الكل (الماضي) صياغة جديدة ، ما تلبث أن تصبح هي نفسها جزءا من هذا الكل .

يقول ميخائيل ميتاس : « إن الماضي جماع أحداث ، لكن التجربة الأنيّة واقعة متميزة ومفردة . والوقائع الماضية الكثيرة تصبح واقعة واحدة ، تزداد بإضافة واحدة إليها هي الواقعة الجديدة ، التي هي تركيب طارئ emergent synthesis للوقائع السابقة »^(٢) .

إن هذه الحقيقة تكشف لنا بوضوح ما تتطوى عليه عملية الإبداع من جدل بين الحاضر والماضي ؛ بين التجربة الأنيّة والتراث . ولأن كل تجربة أنيّة ما تلبث أن تصبح تراثا فإن هذه الحقيقة الأخرى تلتفتنا إلى جدل جديد ولكنه متصل بالجدل الأول وترتبط عليه ، هو جدل المبدع مع نفسه ومع إبداعه ؛ فكل عمل إبداعي له ما يلبث أن يصبح تجربة ماضية ؛ أي أنه يدخل في دائرة التراث الكل ، وهو لذلك لا يمكن أن يكرر التجربة نفسها ، التي فرغ منها ، إلا إذا كانت طاقته الإبداعية قد نضبت أو تعطلت . ولكنه - في حالة نشاطه الإبداعي الضل - يجد نفسه مطالبا بأن يتعامل مع ما إبداعه السابق كما يتعامل مع التراث الذي يستوعبه في ضميره كلاً موحداً سواء بسواء . وقد عبر بروسكان عن هذه الحقيقة حين قرر « أن العالم والفنان نفسه هو نتاج

لتراث ما يقدر ما هو صانع لتتابع تجاوزه ذلك التراث ... أي أنه آخر الأمر يجاوز نفسه »^(٣) .

فالتراث إذن عنصر فاعل في تكوين المبدع ؛ لكن الجدل بين المبدع والتراث يتولد عنه نتاج جديد ما يلبث أن يصبح تراثا ، وهكذا في حركة متصلة . فهذا التشكل الجدي ليس هو ذلك التراث المترسب في أعماق المبدع ، والمشكل لروحيته وقدرته على إدراك الأشياء ، ولكنه شيء يتصل به ويختلف عنه ويتقدم عليه . وتتضح جدلية هذه العلاقة عندما تمثلها في البنية الزمنية : فالتراث يقابل في هذه البنية الماضي ، على نحو ما أوضحنا ، وهذا الماضي غير منقطع ، بل هو متجدد ومحدد للحاضر ، الذي يمثل في تلك العلاقة العالم والفنان . أما ما يبدعه العالم والفنان من نتاج فله يتجه إلى المستقبل ويسمى إليه ؛ ومن ثم فهو يجاوز للتراث بوضوح ماضيا ، ويجاوز له في شخص المبدع بوصفه حاضرا . وفي ضوء هذا التحليل يمكننا أن نفهم على أساس واضح وعلماء ما يقال أحيانا من أن المبدع « يتغوق » على نفسه في كل مرة يبدع فيها عملا جديدا ؛ ذلك بأنه لا ينسخ نفسه ، أي لا يقدم إلينا صورة مطابقة لما هو عليه في اللحظة الآتية التي يعيشها عملا بتراته ، بل يقدم صورة جديدة يكون هو أول من يشعر بجديتها .

٣ -

نحدثنا عن الجدل بين المبدع وواقعه ، وبينه وبين تراثه ، وأخيرا بينه وبين نفسه ، وكان مفهوم المبدع - فضلا عن مفهوم الإبداع - شديد الوضوح لدينا . لكن الحقيقة أننا لا نتفق بعد - إذا كان من الممكن أن نتفق - على أي من المفهومين . فعماذا نعى بالمبدع ؟ وماذا نعى بالإبداع ؟

أما فيما يتعلق بالمبدع فقد حدد روبرتارت بشكل تقريبي مجمل الخصائص والصفات التي تصنع إطار شخصية المبدع ، ويميزه عن الشخص العادي . وهو يطلق في هذا من التفرقة بين المبدع وغير المبدع ؛ وهي تفرقة قد لا يقبلها بعض المهتمين بقضايا الإبداع ، ويرون أن لكل إنسان مبدع بقدر ما في مجال ما ، وأن الفرق بين مبدع وآخر ليس فرقا كيميا بل كميّا . ولكن هذا الاستدراك لن يصحح إلا على أساس من مفهوم الإبداع موسع للغاية ، إلى الحد الذي يفقد فيه انضباطه وتحدده .

والواقع أننا حين نستعرض الخصائص المميزة لشخص المبدع كما عرضها روبرتارت يتضح لنا أنها تصلح أساسا لتصنيف الناس إلى مبدعين وغير مبدعين .

فأول ما يشترطه روبرتارت في شخص المبدع ويراه سمة لازمة له « أن ينظر على مركب متناسق من الملكات العقلية والعاطفية التي تسمح له بأن يكون مستكشفاً ، وحامداً ، ومائناً ، وفي وقت واحد »^(٤) . وهو في هذا يشير إلى بنيتي المعنوية الخاصة ، التي تولده للقيام بوظيفته . وهي وظيفة تتحقق على مستويين ثلاثة متكاملة : مستوى الاستكشاف ، ومستوى الهدم ، ومستوى البناء . ولا حاجة بنا إلى أن نشير إلى أن هذه المستويات تمثل في الوقت نفسه ثلاث مراحل

للشخص لأن يكون مبدعاً ؛ أما تجاهه في لحظة ما إلى عارسة الإبداع فامر يكنته الشموس . وفي هذا الصدد نجد عالم النفس فرانك بارون Frank Baron يقول : « إن الشخص المبدع يقن إفا يبدع ، لا لأنه يريد ذلك ، بل لأنه يجب أن يبدع [التأكيد من عندى] ؛ فهناك شيء في داخله يدفعه إلى حياته في جعلها متوازنة مع نحو دفع صحيحة إلا إذا كانت بيئة حياته في جعلها متوازنة مع نحو سلمه »^(٨) . وسوف يرتبط هذا الجواب الذى ينبع من الداخل ، أو الذى يفرضه ذلك الداخل ، هدف من أهداف العملية الإبداعية ، على نحو ما سنرى بعد قليل ، يتعلق بشخص المبدع نفسه ، إن لم يكن الهدف الأناسى والنهائى لها .

هذا فيما يتعلق بشخص المبدع ؛ فلماذا من مفهوم الإبداع ؟ إن مصطلح الإبداع ، مثل كثير من المصطلحات التى تستخدم أو تحرك على مستويات مختلفة ، وفى مجالات معرفية متباينة ، قد اكتسب من خلال استخدامه في هذه المجالات وتلك المستويات دلالات مختلفة ، جعلت مفهومه العام متروكاً ومفتوحاً إلى التحديد الدقيق . وأمام الأبعاد المختلفة والمتراصة لدلالات هذا المفهوم في الاستخدام العام ، نظراً لاختلاف المجالات التى يتم فيها هذا الاستخدام وتباينها ، يصبح ضرباً من المخاطرة أن ندعى ضبط هذا المصطلح في جزء من قسم من أقسام هذه الدراسة المحدودة . ذلك بأن أى نشاط يتولد عنه إنجازاً ، بغض النظر عن طبيعة ذلك الإنجاز ، يتيح الفرصة لوصف هذا الإنجاز أحياناً بأنه عمل إبداعي creative . ومن هنا كان من الممكن أن يوصف تنسيق الخدائق أحياناً ، أو حتى مباراة في كرة القدم ، أو ما شابه ذلك من ألوان النشاط ، بأنه إبداع ، بالقدرة التى التى تكون به كتابة سيمفونية (أو يكون مجرد عزفها) إبداعاً . وأيضا فإن الإبداع يجد طريقه إلى ميدان العلم ، كما أنه كثير الورد في حديثنا عن الأعمال الأدبية والفنية بصفة عامة .

ولا شك في أن الصيغة اللغوية قد شاركت في إحداث هذه المرواقفة ؛ فكلمة « إبداع » قد تنصرف إلى فضل الإبداع ، وإلى الكيفيات التى يتم بها هذا الفعل ، فضلاً عن الظروف المحيطة والموامل للمساعدة أو الحافزة على القيام بعملية الإبداع . وفى الوقت نفسه تستخدم كلمة إبداع لتدل على النتائج الذى تحققت تلك العملية فالقعيدة والقطعة الموسيقية والمسرحية .. إلخ ، كلها أعمال إبداعية . وهناك قدر كبير من الخلط بين التجربة الإبداعية والنتج النهائي الذى يصدر عنها »^(٩) .

أضيف إلى ذلك أن كلمة الإبداع نشي في استخدامها أحياناً بتصورات البسواء ؛ فالإبداع قيمة تحمل مكاناً عالياً في سلم القيم . ونحن نقول من عمل ما إنه إبداع فقلنا نريد بذلك أن نشي عليه .

وشير «إيوانس»^(١٠) إلى الإبداعية Creativity على أنها كشف وإبداع على البسواء (أى أنها إنجاز يكشف عن الحقائق ، أو إنجاز يبدو أن فاعله قدركه في ملاحه الدالة) . والفرق هنا بين حساب الكشف عن الحقائق لإبداعاً ، وحساب الإبداع كشفاً في ذاته [.

متابعة ، تكتمل بها تلك الوظيفة ، بأن في مقدمتها الاستكشاف ، ثم يتبعه الهدم ، وأخيراً يأتي البناء . وإذا جاز لنا أن نصور هذه الخاصية صياغة أخرى لقلنا أن المبدع يتمتع بعقلية جدلية من الطراز الأول .

ثم يسوق روبرتس جملة من خصائص المبدع ، يقف عليها من خلال الصورة التى رسمتها بعض الدراسات النفسية لهذا المبدع ، فيقول عنه : « إنه مفكر مستقل ومفتوح ؛ ينتار بكل جسرة أن يتعد عن المؤلف . وهو مستكشف جريء ؛ يقضي بضرط التقليدية الصارمة ، وبالاتساق العقلية والاجتماعية المعقمة . وهو غير راض دائماً ، ومندفع من داخله إلى الفوض إلى ما هو مجهول . وهو شديد الوحي بنفسه وبشيء . وتتابع مدركاته الحسية في العوالم الداخلية والخرجية وتنعوها هو ما يرده بلادة الأولية للإبداع . وهو يدى سداجة وبراعة في تفسيره الأشياء والأحداث ، ويرى العالم بتلقائية الطفل ودهشته . وهو يرى أفاق الضرورة ، ويصور المشكلات ، حتى لا يحصر تفكيره أو نشاطه . وهو كاضل المستكشفين في العالم ، يستنزه تحدى الإخفاق أكثر من أن يترجمه . وهو يضار أن يحمل وهو معلق في الفراغ ، في سجن من الإمكانيات غير منظم ، حيث تكون كل حركة مقامرة . ومنظور الزمن لديه موجه إلى المستقبل »^(١١) .

ثم يضى روبرتس في تعميق هذه الخصائص بما يشبه الشرح لها ، على نحو يتأكد معه استخلاصنا لطبيعة الجبلية التى تميز بيئة المبدع المعنوية (العقلية والشمورية) ، فيقول : « إن المستكشف عظم ، فالكشف يتضمن التغيير وإعادة التنظيم ، والتعديل فيما استكشف . ومن ثم فالبيئة الصلبة لابد من تعظيمها حتى يمكن إقامة أبنية جديدة .. إن الناس يشعرون بالطمأنينة على نحو مريح عندما تحصل وظائفهم وأساليب حياتهم وطرز تفكيرهم طابعاً بالثبوت في إطار التراث . ولابد للمحطم أن تكون لديه الشجاعة اللازمة للهدم ، ولابد أن يكون إيمانه بالفكره ومعتقداته إلى الحد الذى يستطيع فيه أن يحرك الآخرين في غيبيتهم ، وأن يقتنعهم بأنه على صواب . ولابد أن يكون لديه قدر كاف من الاعتزاز بنفسه إلى حد أنه يستطيع أن يقف بمفرده إذا اتقى الأمر . ولابد أن يكون راغباً في أن يتزع من العرف وأهبة المنفعة ، وأن يكون قادراً على ذلك ؛ كما أنه لابد أن يكون قادراً - من خلال عقله الخاص - على أن يحطم الجدران الصلدة للتصنيف لكى يحافظ على ديناميات العملية الإبداعية »^(١٢) .

هذه الخصائص المميزة لشخص المبدع كما يرضها روبرتس وكما يشرحها لا تترك مجالاً للقول بأنها تتحقق مجتمعة لكل الناس وإن كان ذلك ينسب متفاوتة ؛ فالاختلاف بين المبدع الذى يمسو هذه الخصائص مجتمعة وغير المبدع ليس اختلافاً كميلاً بل هو اختلاف كفى في المحلل الأول .

والسؤال الآن : هل ينتار شخص ما ، اكتملت فيه هذه المكونات وهذه الخصائص ، أن يكون مبدعاً ؟ وبعبارة أخرى هل يصبح هذا الشخص مبدعاً لأن يكون مبدعاً ؛ بمعنى أنه ينشط للإبداع لأنه يريد ذلك ؟ بدى أن تلك المكونات والخصائص هي مجرد مؤهلات

الجماليات تقوم بذاتها، وفقا لمطلق خاص بها، بمعدل عن مصدر النشاط ونوعه، الذي أنتجها، وعن كفاءات حركته، وأن إدراكنا لهذه الجماليات في عمل ما هو ما يسمح لنا بأن نصفه في باب الإبداع؟

هذه مسألة خلافية من الطراز الأول، خصوصا من منظور التقديس؛ فهناك من لا يهابون كثيرا - أو قليلا - بكفاءات النشاط الإبداعي التي أنتجت عملا بعينه، ومن ثم لا يهابون شخص المبدع نفسه، ويرون أن وجوده ينتهي بمجرد أن يرى العمل الثور؛ وهناك من يرون ضرورة الربط بين العمل المبدع والنشاط الإبداعي الذي أنتجه، وأن قيام ذلك العمل كيانا مكتملا آخر الأمر لا ينفي صلاته بذلك النشاط. وسوف نلم ببعض تفصيلات هذا الخلاف عندما نصل إلى موقف النقد من الإبداع الفني. أما الآن فلنأخذ نختتم هذه الفقرة من الدراسة عن المبدع والإبداع بأن نقول: بما أننا انتهينا من استعراض مقومات شخص المبدع إلى أنه ينظر على عقلية جدي من الطراز الأول، فإن المصادر عنه (العمل الإبداعي) يتعدى كذلك على جدول داخل خاص به، وعلى جدول مع الآخر. أما جدله مع نفسه فيتمثل في كونه تركيبا معقدا من عناصر غير متوافقة، تصل أحيانا إلى حد التناقض. وأما جدله مع الآخر فيتمثل في علاقته المتصلة المنفصلة بالتاريخ والواقع، وفي حوار مع مبدعات الآخرين؛ فالحوار البشري، أو المواجهة - كما يقول هارنسون - «هي الموطن الذي يولد فيه الفعل الإبداعي»^(١٧).

— ٤ —

يرتبط بمفهوم الإبداع مفهوم آخر كثير الدوران في الاستخدام العام، هو مفهوم الأصالة. وفي هذا الاستخدام لا تكون الأصالة مجرد صفة تعين الإبداع، بل إنها قد تحمل عمله، فيقال عن عمل ما إنه يتميز بالأصالة ويكون المقصود بذلك أنه عمل إبداعي (دعنا من الفهم المخلوط الذي يربط الأصالة بالثراء). وحين يوصف شيء ما بأنه أصيل فإن هذا يعني أنه أصيل لنفسه، وليس استلهام لشيء آخر. ومن هنا تصبح الأصالة في الواقع صفة ملازمة للإبداع؛ والإبداع الفاقدة لهذه الصفة ليس إبداعا بالمعنى الصحيح. وقد قلنا إنه من شأن العمل الإبداعي بحث أن يكون غير مسبوق، وكأننا بذلك نفكر أصالته.

وهنا تبرز المشكلة: هل تعني أصالة العمل الإبداعي، من حيث إنه أصيل لنفسه وغير مسبوق، أنه فاقدة الصلة بناتيا بغیره من الأعمال الإبداعية، وأنه - من ثم - فاقدة الشيء به وبين أي عمل من هذه الأعمال؟ وإذا صبح ذلك فما الذي يدعونا إلى أن نرى في ذلك مزية خاصة؟ بل إننا لنستأمل: هل فقدان الشيء بين عمل وغيره من الأعمال يعد دائما مزية لهذا العمل؟

من جهة أولى لا نستطيع القول بأن أي إبداع إنما يتم في المطلق، أي متصلا بناتيا عن غيره من المبدعات السابقة والحالية؛ فنحن أميل دائما إلى تأكيد أن أي عمل إبداعي هو ثمرة جدول مع أعمال

ومن ثم كان التفكير في نتائج العمليات الإبداعية على أنه نتاج لضرورات ولدتها ظروف سابقة، أو ظروف لها وتغيثها الغائية، في حين أن هذا النتاج - على التقيد - قد أشير إليه على أنه طارئ. ومفاجيء، وأنه ثمرة التلقائية، وأنه غير مسبوق. هذا النتاج قد فهم مرة على أنه مؤشر إلى عملية الصنع (أي إعطاء المادة شكلا)، ومرة أخرى على أنه مؤشر إلى حالة الإلهام، التي يكون فيها المبدع قد استغرقه جنون خلاق.

والخلاصة التي نود أن تنتهي إليها أن الإبداع يفهم على مستويات ثلاثة: في المستوى الأول يشير الإبداع إلى طاقة خاصة لدى بعض الأفراد على صنع أشياء غير مسبوق. وفي المستوى الثاني يتمثل الإبداع أساسا في الكفاءات التي تتم بها عملية الصنع. وفي المستوى الثالث والآخر يتمثل الإبداع في الكفاءات التي تحقق بها المنتج الأخير شكله الخاص.

أما فيما يتعلق بالطاقة الإبداعية فلا جدوى من الكلام عنها الآن. ذلك بأن أنماط القياس المتاحة لنا في الوقت الحالي - كما يقرر روبرتس - لا تمكننا من أن نفحص القوة الإبداعية قياسا دقيقا^(١٨)؛ فهي إذن ما تزال في منطقة ضبابية شبيهة - إلى حد ما - بذلك التي تتعلق بالإلهام. فالطاقة الإبداعية - إذن - كالإلهام، مفهومان لا يسمحان كثيرا في فهم الإبداع؛ لأن أي منهما لا يمثل أداة تحليلية صالحة للاستخدام.

ويتحدث موزاي عن النشاط الذي يملكه المؤلف، والذي ربما لا يكون من الممكن قياسه إلا بصورة كمية، وكيف أن هذا النشاط سيكون الموضوع الرئيسي للنشاط العلمي لعلماء الفسيولوجيا وفسيولوجيا العقل النفسية في السنوات القادمة، ثم يقول: «وسواء أكانت المسألة هي مسألة نشاط كمي أم لم تكن فالؤكد أنها تتعلق بنشاط أصيل. وما أريد أن ألتج عليه هو - على وجه التحديد - الطبقة التي يركز فيها هذا النشاط على الأفكار والعلامات والصور من أجل أن يوجهها نحو إبداع أفكار وعلامات وصور جديدة. إنني ألتج على طبيعة هذا النشاط - ولست أعلم أن طبيعته معروفة - بل على الطريقة التي يعالج بها المشكلات التي يشرها»^(١٩). ذلك بأن طبيعة هذا النشاط في ذاته ما تزال متعلقة مطروحة للدراسة والبحث. وسواء تحدثنا هنا عن «العلاقة الإبداعية» أو عن «النشاط الإبداعي» من حيث طبيعته فالأمر سواء؛ أننا نسمي بذلك أشياء غير معروفة وغير محددة، أو غير قابلة - بدوافعنا الخاصة - للقياس أو التفسير.

وتبقى بعد ذلك المشكلة في الإبداع محصورة - من وجهة نظرنا - في الكفاءات المتعلقة بعملية الإبداع (وهي ما يطلق عليه أحيانا «دنياميات الإبداع»)، وبالكفاءات الأخرى المتعلقة بمجمل الشكل المميز للعمل الإبداعي، أي بجماليات العمل الفني. ويمكننا أن نصنع هذه المشكلة في السؤال التالي: هل هناك ارتباط بين الكفاءات الفنية والكفاءات الأولى؟ بمعنى: هل تتعلق جماليات العمل الفني بدنياميات الإبداع، بحيث يكون إدراكنا لهذه الجماليات أدق وأوثق حين نربطها بمصدرها في النشاط الإبداعي لدى المبدع؟ أم أن هذه

درجة من الجدية ، في حين أن الجدية لا تنطوي بالضرورة على إبداع أصيل .

معنى هذا كله أن الجدية لا تصلح معياراً موثوقاً به في الحكم على أصالة العمل الفني ، وإن كانت شيئاً مرحوباً فيه . فالجدية في ذاتها ليست دائماً مزية للعمل الفني ، خصوصاً عندما يعمد المُنشئ إلى تحري الجدية فيما ينشئ . والذين يسمون إلى الجدية من أجل الجدية هم في الواقع عاجزون عن الإبداع الأصيل ، الذي يحقق جدته بشكل تلقائي .

— ٥ —

قلنا إن المبدع لا ينشط إلى الإبداع لأنه يريد ذلك ، وإنه إنما يجد نفسه مدفوعاً من داخله إلى مزاوله هذا النشاط . ولذلك لا يستطيع أحد ، حتى المبدع نفسه ، أن يحدد لعملية الإبداع زماناً أو مكاناً ، على الرغم من كل التحليلات التي قدمها ذات يوم بشرين المتمركزين بصحة المشهورة^(١٨) . ومعنى هذا أن عملية الإبداع تحصل في ذاتها بمرور وجودها ، فلا يقيم لنا أن نساءل : لماذا يقوم المبدع بذلك النشاط ؟ ومع ذلك يبقى من حقنا أن نسأل : ما الغاية التي تستهدف من هذا النشاط ؟ وما الوظيفة التي يؤديها العمل الإبداعي ؟ فذلك بأن الإبداع فعل له نتائج ، وليس هناك فعل « جانبي » ، أي فعل من أجل الفعل ، أو إبداع من أجل الإبداع . حتى إذا تراءى لأحد المبدعين أن يدعي إنما يريد من أجل الإبداع ، فإنه فلا يزال هذا لا يمكن أن يصرفنا عن حقيقة أن هذا الفعل قد صار له نتائج ، وأن هذا النتائج وقد أضيف إلى الحياة لأبد أن يكون له مغزى في هذه الحياة ، ولأبد أن يكون له دور ووظيفة .

وقد تفسر هذه الوظيفة تفسيراً يرتد بنا إلى نظرة مثالية ترى أن الكون في جملة خاضع بطبيعته لعملية إبداع متصل ، وأن المبدعين ليسوا سوى الأداة التي يتحقق هذا الإبداع عن طريقها . يقول جورج هوبل : « إن ما يصنعه (الفنان) لا يكون بصفة كلية أو حتى بصفة مبدئية شيئاً خاصاً به ، كما أنه لا يشكل هذا الشيء معتمداً على طاقته ومعرفته الخاصة ، والأولى أن يقال إنه يسمح لهذا الشيء أن يحدد من خلالهِ ، فهو يبيح نفسه خالقة من الشغالية هي حالة الموصول الشبيه بالوسيط ، وهو يسهم في لحظة عابرة من لحظات العملية الكونية الخالدة للمخاض والتجسيد الذاتي للحقيقة . وهو يحقق ذاته من خلال هذا النشاط ، ولكن هذا التحقق هو نتاج هامشي لعملية الصنع ، والصنع نفسه ليس نتاجاً للذات المتحققة »^(١٩) .

ومن الواضح أن هذا التفسير وإن أرتبط بتأقية كونية شاملة فإنه لا يترك للمبدع نفسه إلا دوراً سلبياً أو هامشياً ، من حيث إنه يصبح مجرد أداة تحقق من خلالها « روح » الكون تحليلات الإبداعية المتصلة . وهو تفسير يسلب ذات المبدع إيمانيته ، ويضع الإنسان مجرد ريشة في مهب الريح وليس ناقصاً في جلوة النار .

أخرى^(٢٠) ، وعندما يقوم هذا العمل على الحوار والمواجهة ، وصل الكشف والمهدم والبناء ، فإنه يؤكد . في ذلك كله - علاقته بالضرورة بالآخر . وهو يحكم هذه العلاقة لن يكون فقط نسخة من الآخر ، وإن كان يتضمن - على نحو ما - هذا الآخر .

ومن جهة ثانية ، وبناء على ما تقدم ، يتجنى الشبه بين العمل الإبداعي الأصيل وغيره من الأعمال ، بحكم ما تنطوي عليه عملية الإبداع من جدل مع الآخر . وبهذا المعنى - وبه وحده - تصبح المغايرة مزية خاصة . ولكن هذا الذي نلحظه مرة خاصة قد لا يكون مزية على الإطلاق ، بل قد يكون نقصة ، إذا ما انطلقت عملية الإبداع من مفهوم المخالفة بصورة قصدية ، بمعنى أن يكون هم المبدع هو أن يتجنب - بوعي منه وعن قصد - الرقوع في دائرة التشابه بين ما يبتز من عمل وغيره من الأعمال . إن فقدان الشبه في هذه الحالة بين عمله والأعمال الأخرى لا يحقق لهذا العمل صفة الأصالة ، بل يوقعه في دائرة الصنعة . وفي هذا الصدد يقول كولنجورد : « إذا كان إنتاج شيء قد نفد عن قصد لكي يكون شيئاً بأعمال فنية قائمة مجرد صنعة ، فإن الأمر يستوي ، وللسبب نفسه ، في حالة إنتاج شيء نفد لكي يكون غير شبيه به »^(٢١) . وهذا معناه أن احتواء النموذج عن عمد لا يختلف عن تجنب احتلاله من عمد أيها ؛ فالصنعة هي التي تحكم التجهيز . ومن ثم فإن فقدان الشبه الذي تحققه الصنعة لا يحقق الأصالة ، التي تثل خاصية جوهرية في الإبداع . ومن ثم أيضاً يصدق قول نوليكوف ، إن الخليفة الفنية تنقلب كذا فيما إذا هي انحلت إلى مجموعة من الأدوات الفنية artistic devices^(٢٢) .

وتستدعي كلمة الأصالة إلى الذهن كلمة أخرى تكاد تكون ملازمة لها في الاستخدام ، حين نصف عملاً ما بالأصالة والجدية . وفي الوقت نفسه تربط بالجدية بالإبداع ؛ فالأصالة الإبداعية بحق أعمال تتسم بالجدية . فهل تقوم الجدية مقام الأصالة ؟ في ظني أن هناك قدراً من التهاون في فهم العلاقة بين الجدية والأصالة ، فنحن كثيراً ما نخلط بينهما ، أو نعدهما مترادفين . والأمر حل خلاف ذلك ؛ فالأصالة مفهوم لصيق بجدلية الإبداع ، على نحو ما بينا ؛ وهي إما أن تكون أولاً تكون ؛ أي إما أن يكون العمل الإبداعي أصيلاً أو لا يكون ؛ فهي ليست « درجات متفاوتة » بحيث تكتمل في عمل ما وتتناقص في أعمال أخرى . أما الجدية فمتفاوتة . وهذا ما يجعل العلاقة بين الجدية والأصالة غير مطردة . في وسعنا أن نعاين مستويات مختلفة من الجدية ، وتبقى الأصالة مستوى واحداً . في المستوى الأدنى من الجدية - كما يقرر هاوسمان^(٢٣) - يمكن أن تكون الأشياء جديبة دون أن تكون أصيلة ، أو على الأقل - دون أن تكون أصيلة على نحو دال . وهو يدل على هذا بأن كل شيء له كيان قائم بذاته ، ما عدا كان أو معنوا ، يستحق بهذا القدر الضئيل من الجدية ، يحكم أنه قائم بذاته وليس شيئاً آخر ، أي يحكم تفرد ، حتى وإن كان وضعه الخاص في الزمان والمكان هو الحالة الوحيدة التي تحجزه من الأشياء الأخرى جميعاً . ويتبنى هاوسمان من هذا إلى أن هذا الحد الأدنى من الجدية هزيل بالمقياس إلى الجدية اللازمة للأصالة حين ترتبط بالمعيارية . ومن ثم يمكننا أن نستخلص أن كل إبداع أصيل ينطوي بالضرورة على درجة عالية ، أو على أصل

يرى غير المألوف في المألوف ، والمألوف في غير المألوف ، وأن يضع يده على العوامل الخفية الفعالة في حركة الحياة من حوله . هذا الرصد العميق بظواهر الحياة لن يكون مجرد مولد لبسمة من المشاعر الغامضة التي يسعى المبدع إلى استجلائها من خلال أعماله الفنية ، بل هو أداة تعرف حيم لا يستخفى من حقائق الوجود .

حقاً إن العمل الإبداعي ليس رسداً لحقائق الحياة ولما يستكشفه المبدع منها ، فهذه الحقائق لا تعيد طريقها إلى العمل إلا من خلال انتصهارها في ذات المبدع . ونحن لا نفكر في إلغاء هذه الذات (وهل نستطيع ؟) أو التهور من دورها . والعمل الفني إنما هو ثمرة لتلك العلاقة الثنائية بين العناصر الذاتية والعناصر الموضوعية ، التي تنصهر في العمل الفني لتصبح ذاتية/موضوعية ، أي بنية معرفية موحدة لهذه الثنائية . وفي هذه البنية الموحدة يختلط ما هو شعوري بما هو حقيقي . فإذا قيل إن المبدع إنما يحاول من خلال الإبداع أن يتعرف مشاهره قلنا إن الأولى أن يقال إنه إنما يتعرف مشاهره متلبسة بكشفه لحقائق الحياة . وهذا نفسه هو ما يصنعه جمهور المثقفين لأعماله الإبداعية . ويبدأ المعنى يمكننا أن نقرر الوجه المعرفي للعمل الإبداعي .

وفي هذا المستوى يمكن أن يقال إن كثيراً من الحقائق العلمية التي كشف عنها المشتغلون بالعلم الصرف قد ارتبطت لديهم في بادئ الأمر بشعور غامض بوجودها ، وأهم انطلاقاً من هذا الشعور كان يحتمل عنها واحتدادهم لميلها ، ومن ثم كانت إضافتهم إلى المعرفة الإنسانية .

لكن الوجه المعرفي للإبداع ، بما هو كشف عن حقائق امتزجت بمشاعر المبدع ، يختلف اختلافاً جوهرياً عن هذه المعرفة العلمية الصرفة ، وتبقى له خصوصيته المميزة . وهذه الخصوصية تتمثل في أن الوظائف المعرفية للفن لا تفصل عن وظائفه المعرفية الجمالية ، وعن الأفكار المتعلقة بالجميل والقيبح . فضلاً عن هذا فإن الوظائف المعرفية للفن ترتبط بوظائفه التربوية برباط لا انفصام له ، أي أنها ترتبط بالتصنيفات الأخلاقية لما هو خير وما هو شر^(٢٦) . وفي هذا يتحدد الاختلاف بين الوجه المعرفي للإبداع والمعرفة العلمية ، فالحقائق الحياة التي يكشف عنها العمل الإبداعي (الفني) إنما تُفسر في هذا العمل تفسيراً جالياً (ومن ثم أخلاقياً) ، في حين تظل الحقائق في المعرفة العلمية عارية من أي تفسير من هذا النوع .

هذا فيما يتعلق بالكشف في العمل الإبداعي ووظيفته المعرفية . أما الهدم والبناء فعملان ضدان ولكنها متلازمان في كل عملية إبداع أصيل . وهما تابعان لعمل الكشف وبمكملان له . فالكشف ضرب من الاستارة يتبين في ضوءه أن العلاقات التي استقرت بين الأشياء على مضي الزمن ليست أصح العلاقات ، وأنه لا بد من فحص هراها ، تمهيداً لإنشاء علاقات أخرى جديدة .

إن خاصية التوجه إلى المستقبل ، التي يتميز بها المبدع ، إنما يترجمها هذان الفعلان : فعل الهدم وفعل البناء ، فمن خلالها يتم الجدل مع الحاضر والماضى ، ويكون استشراف المستقبل . ولأن المبدع دائم

وقد يقال إن المبدع إنما يبدع من أجل أن ينتقل إلى جمهور المثقفين مشاعر أو أفكاراً بعينها ، وكان العمل الإبداعي هو الوسيط الموصل عنه لهذه المشاعر أو هذه الأفكار وكثير من الناس على استعداد لتقبل هذا التفسير . والواقع أن هذا القول يحتاج إلى مراجعة ؛ لأنه ينطوي على الإقرار بقصدية المبدع . ونحن حين نقصد إلى شيء فلا بد أن نكون عارفين على نحو محدد ما نقصد إليه . فهل ينطوي العمل الإبداعي حقاً على قصدية من هذا النوع ؟

وقد ناقش تراس هذه المسألة ، فذهب إلى أن الفنان عندما يبدع عملاً فنياً فإنه لا يهدف إلى إثارة مشاعر بعينها في المثقفين ؛ فكل ما يعنيه هو أن يستكشف مشاعره الخاصة ، وأن يوضحها لنفسه ، وذلك من خلال إنتاج لعمل له شكل خاص . كذلك بأن إثارة المراء لمشاعر المثقفين تضمن أن الفنان يعرف مسبقاً نوع المشاعر التي يرغب في نقلها أو التعبير عنها . ولكن إذا كان المرء يعرف للمشاعر التي يرغب في نقلها أو التعبير عنها ، وكانت واضحة لديه ، فإنه لا يتحتم عندئذ أن يخلق أعمالاً فنية أو أن يكون فناناً . والواقع - كما يذهب كروتش - (والكلام مازال لخيال) أن الشخص الذي ينتج « عملاً جالياً » لكي يثير في الملح الأول المشاعر لدى المثقفين عنه قد يبد « صانعاً حرفياً ماهراً ، أو فنياً مدرباً » ، ولكنه لا يعد فناناً بحق . ومن ثم فإنه « مالم يمر المرء عن عاطفته فإنه لن يعرف أي عاطفة هي ، وعندئذ يكون فعل التعبير عنها إرتياداً لعواطفه الخاصة ؛ فهو يحاول بهذا أن يتعرف تلك العواطف »^(٢٧) . ويمكن أن نخلص من ذلك النفاذ إلى حقيقة عامة ، مؤداها أن غاية المبدع من إبداعه هي أن يتعرف نفسه ، أو اغل : أن يعمل من أثناء موضوعاً قابلاً للفهم عنه .

وعندما نقول إن « أنا » المبدع قد صارت من خلال عمله الإبداعي « موضوعاً » قابلاً للفهم لديه فليس هناك ما يمنع عندئذ من أن يصبح هذا الموضوع قابلاً لفهم كذلك لدى المثقفين لذلك العمل . وعلى هذا الأساس يتم التواصل بين المبدع والمثقفين ، دون وقوع المبدع في دائرة القصدية التي هي منافية لطبيعة الإبداع .

والآن ، هل يكفي في النظر في غاية الإبداع ووظيفته أن نقول إن العمل الفني أداة يفهم من خلالها المبدع نفسه ويتعرف مشاهره بصفة أساسية ، ومن خلالها ، وفي مرحلة تالية ، يستطيع جمهور المثقفين أن يشاركوه هذا الفهم وهذه المشاعر ؟

لقد قلنا إن المبدع إنسان حر ، يقوم عمله على الكشف والهدم والبناء ، فعندما تراه يكشف ؟ وماذا يهدم ؟ وكيف يبني ؟

ليس يكفي أن يقال إنه يكشف عن مشاعره ، ولأصححنا هذا العمل الجليل في دائرة ضيقة للغاية . ذلك بأن للمبدع ليس مستودع مشاعر محبب ، بل هو إنسان شديد الانهماك في الحياة ، وصاحب رؤية للعلم . وهذه الرؤية هي مزيج من كل أفكاره المتعلقة بظواهر الحياة الأساسية ، ويفهمه للمعمليات التاريخية^(٢٨) . وانطلاقاً من هذه الرؤية ، يستكشف المبدع حقائق جديدة . إن تكوينه الجندلي يجعله دائماً على وعي بجنلية الحياة ، ويمكنه من أن يميز بين ما هو أساسي وما هو ثانوي ، وأن يدرك ما بين الحقائق من تضارب ، وأن

كذلك درج الناس على أن يضيفوا إلى شرط المعقولة في العمل الإبداعي شرط القيمة ؛ وهي في هذه الحالة قيمة معرفية بصفة أساسية . وذهب هاسمان إلى أن « المعقولة في ذاتها تمثل قيمة معرفية »^(٣٧) . ومع ذلك فلا يمكن أن يكون الوضوح هو القيمة الوحيدة للعمل الإبداعي ، حتى وإن كان يمثل قيمة معرفية . ذلك بأن القيمة المعرفية في العمل الإبداعي على وجه الخصوص إنما تتحقق من خلال ما يجتده العمل لدى متلقيه من الفهم ، وما ينطوي عليه من المفاجأة . ذلك بأن الأثر الناشئ عن العمل الإبداعي ليس معرفيا بحتا ، ولكنه - كما سبق القول - معرفي جمالي في الوقت نفسه . فالدهشة إذن ، أو المفاجأة ، تتعلق بالعلم في خلال الشكل الذي يصنع إطارا لهذا العلم . وربما كان الإبداع في « الاستعارة » مثالا دالا على تلازم القيمة المعرفية والصياغة الجمالية في العمل الإبداعي .

من هنا اختلفت القيمة في الأعمال الإبداعية التي تنتمي إلى العلم الصرف عنها في الأعمال الإبداعية الفنية ؛ فالكشف الذي تتحقق في مجال تلك العلوم تكتسب قيمتها من الدور الذي تؤديه في تطور النظرية العلمية ؛ فقيمتها إذن ليست لصيقة بها ، ولكنها تتمثل في الوظيفة التي تؤديها . وهي قيمة تنتهي عندما تترجم هذه الكشف فيما بعد إلى تكنولوجيا ، أي عندما تدخل في مجال التطبيق . أما القيمة في الأعمال الإبداعية الفنية فلها في الأساس قيمة لصيقة بهذه الأعمال ؛ وهي كذلك قيمة مكتفية بذاتها .

وفي هذا الإطار من التفكير يصبح الإنجاز في الغموض في العمل الإبداعي قيمة سلبية ، حين يكون معطلا لوظيفته المعرفية لدى مستقبله .

يلدركونيكوف أن « جوركي سبق أن لاحظ أن الرابط بين الانطباع والصورة في شعر باسترناك هزيل ، وغالبا ما يستغل على الفهم . وقد قال غطابا باسترنك : (يعزوني أحيانا شعور حزين بأن سديم الحياة تطغى على قوة نبوغك الإبداعي ، وتتعكس في شمرتك في شكل سديم محائل وتناثر) . ومن المحتمل أن باسترنك نفسه كان على وعي بذلك ، وأنه حاول أن يتغلغل في سديم الانطباعات ليصل إلى جوهر ظواهر الحياة »^(٣٨) .

ويقول نوفيوكوف أيضا عن الشاعر بلجاكوف Bulgakov : « إن الغموض في رؤية العالم ، خصوصا عندما يكون توكيذا لأهمية ما هو جديد ، قد ثبت أنه ضعف في ذلك الشاعر القَلْب والموهوب ، فقد أفضى ذلك عنده إلى تناقضات داخلية ، وأضفت سديمية الانطباعات السطحية الغموض على امتلاكه لتغيير الجذرى العميق »^(٣٩)

ولسا الآن بصدده مناقشة قضية الوضوح والغموض ؛ لأن الراغبين في الوضوح كالتقليين الغموض يسترون جميعا في الاعتراف بوظيفية الإبداع ، وإن اختلفت الوظيفة لدى الفريقين . فالراغبون في المعقولة يتحدثون أساسا عن الوظيفة المعرفية ، والمتقبلون للغموض يتحدثون عما يجتده العمل الفني من لذة أو متعة . وسوف نتعكس هذا الانقسام على الموقف النقدي ، على نحو ما سنرى وشيكاً .

الاستشراف للمستقبل فإنه لا يكف عن المهدم والبناء ، حتى وإن اقتضاه الأمر أن يدخل في جدل مع نفسه ، وأن ينقض ما سبق له أن بين ، وأن يعيد بناه .

كذلك فإن الفلق الجورجي الذي يعيشه المبدع يحمله على هذه الحركة الفصلة من المهدم والبناء . إن الوجود في صيرورة مستمرة بفعل البشر أمر دائم ، وليس هناك شيء نهائي يمكن الاطمئنان إليه ، ومن ثم فليس هناك نهاية لهذا الفعل .

وإذا أضفنا الآن فعل المهدم والبناء إلى فعل الكشف أمكننا أن نقرر أن الوجه المعرفي الجمالي للعمل الإبداعي الأصيل مستقبل بصفة أساسية ، وأنه في جوهره تجريبي دائما ، وليس يعرف النهائية . وإذا كان لنا أن نتحدث بعد هذا عن الوظيفة المعرفية الجمالية للإبداع الفني قلنا إنها تتحقق الطرق في اتجاه المستقبل وتبهرها ، ولكنها ليست تعليمية بحال من الأحوال ؛ وإست حاسمة في كل الأحوال .

- ٦ -

والآن ، هل الإبداع عملية تنتهي عند مجرد إنتاج عمل جديد له كيانه المميز ؟

ربما كان الأمر كذلك بالنسبة إلى المبدع نفسه . لكن المبدع يدفع بعمله هذا إلى الآخرين ، وكان تحقق العمل الإبداعي لن يتم إلا من خلال هؤلاء . والواقع أن العمل الإبداعي لا وجود له بغير مستقبله ؛ فهو لا هم الذين سيقروا أنه إبداع أو ليس إبداعا ، وهم الذين سيحكمون له أو عليه .

وقد درج الناس على أن يتطلبوا في الأعمال الإبداعية أن تكون في نطاق المعقولة ، بمعنى أن تكون دالة على معنى يمكن التحقق منه أو تعرفه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . وشرط المعقولة هذا يعني ضمنا أن العمل الإبداعي لابد أن يكون قابلا للتفسير ، أي قابلا لأن يفهم ويُصنف ، وأن تحدد العلاقات بينه وبين غيره من الأشياء . ولن يجوز ما يتسم به العمل الإبداعي من ألفة دون هذا التصنيف ، أو دون تحديد موقعه من الأشياء الأخرى ؛ لأن الجدة في ذاتها تعني أن الشيء تجاوز لكل التصنيفات إلا الصنف الذي ينتمي إليه ، وهو الإبداع . ومن جهة أخرى فإن معنى الجدة في العمل الإبداعي يزداد وضوحا عندما يقضي هذا العمل بغيره من الأعمال ، ويصبح السمة المميزة لعلاقته بها .

وشرط المعقولة في العمل الإبداعي ، وما يستتبعه من قابلية للفهم والتفسير ؛ إنما يؤكد الوجه المعرفي للعمل الإبداعي ، سواء أخذنا في تفسير هذا الوجه المعرفي بالفكرة القائلة أن المبدع يستكشف حقائق الحياة ، أو حقائق جديدة في الحياة ، نتيجة اهتمامه الحميم فيها وتمعهه ليها . أو أخذنا بنظرية البروغ التلقائي لهذه الحقائق في عقل المبدع من خلال حسنه المباشر .

— ٧ —

يقول مئيلس : « إن الفنان عندما يبدع عملا فنيا فإنه ينتج بديلا موضوعا جاليا . وهذا الموضوع ليس شيئا ميتا ولكنه ميتا واقعا إنسانيا حيا ؛ فهو نتيج من المعنى . ومن خلال عملية الإبداع الجمالي يتكشف ذلك المعنى ويستمتع به . ولكن إذا كان وجود النشاط الفني هو الذي يشكل وجود الموضوع الجمالي ، ألا نستطيع عندئذ أن نتحدث - كما صنع كروتشه - عن العلاقة « العضوية » بين العمل الفني ومحتوى الإبداع الفني ؟ ومن جهة أخرى ، السنا في استمتاعنا بالموضوع الجمالي وتقربنا إياه نستمتع في الوقت نفسه بما أبدعه الفنان خلال نشاطه في إنتاج العمل الفني ونقومه »^(٢٧) . ويفضى هذا التساؤل مئيلس إلى حقيقة أن مصدر العمل الفني أو أصله لا يمكن أن يتفصل في منظور التلقي عن العمل نفسه ، الذي استوى أخيرا كيانا قائما بذاته . وهو يقول : « إن هذا المصدر يشير إلى منبع العمل الفني ، أو كيانه ، أو طبيعته ، أي إلى جوهره »^(٢٨)

وعلى أساس من هذا الاختلاف المبدئي في النظر التقدي إلى العمل الإبداعي ، بين أن يكون هذا العمل كيانا قائما بذاته ومستقلا جاليا عن مبدعه ومن نشاطه الإبداعي ، أو أن يكون له شخصيته وبلاغته الخاصة بقدر ارتباطه بأصله أو مصدره - على هذا الأساس تختلف الممارسة التقنية كذلك .

وستحاول الآن أن نصف هذه الممارسة وفقا للاستراتيجيتين المختلفتين اللتين توجهانهما .

— ٨ —

الأولى تنطلق من مبدأ أن العمل الإبداعي لابد أن يتطوى حول معنى واضح ومحدد ، له تعلق بالحياة ، وله مغزى بالنسبة إلى متلقيه . وينتج تحت هذا المبدأ ويستوى فيه أن يقال إن العمل الفني « يعكس » صورة للحياة ، أو صورة ممكنة لها ، أو أنه « تعبير » ذات عنها ، أو أنه حوار أو « جدل » معها ؛ فهذه المنطلقات الثلاثة ، التي ربما خضعت تطور النظرة النقدية في تاريخها الطويل إلى ما قبل زمن الحداثة الراهن ، تلظى جميعا عند « جملة من الأفكار العامة » :

- أ - أن العمل الإبداعي كيان مغلق ، من حيث إنه مكتمل ، معنى وصيغة .
- ب - أنه واقعة تاريخية ؛ بمعنى أنه إضافة إلى سياق متصل من الأعمال الإبداعية .
- ج - أنه قابل للتصنيف .
- د - أنه يؤدي وظيفة معرفية جالية ، بما يكشف عنه من حقائق شعورية أو فكرية ، أو شعورية/فكرية ، صيغت بطريقة لها خصوصيتها .
- هـ - أنه يتعلق بنمشته بقدر ما يتعلق بالواقع ويستشرف المستقبل ؛ فهو يتطوى حول ثقة في الحياة ، حتى عندما يبدو أنه يضيئ بها ذروعا .

وتجهيدا للدخول إلى الموقف التقني من الإبداع (الفني) نود أن نتوقف لتشخص التباينين المتباينين في النظر إلى العمل الإبداعي : أحدهما ينحصر إلى التعامل مع هذا العمل بوصفه كيانا مكتملا وقائما بذاته ، وأنه هو موضوع تقدينا أو ما تصدره شأته من حكم ، دون تكرات لعملية الإبداع نفسها التي قام بها المبدع ، أي دون التفت إلى نشاطه الإبداعي . الذي أنتج ذلك العمل . ويتبع لذلك فإن السؤال عن مبدع العمل ، أو عما إذا كان الفنان ملهما أو مبدعا أو حتى عبقريا ، وهما إذا كان قد عاش أو لم يعيش الشعور أو الفكر الذي عبر عنه إنتاجه - كل ذلك وما شابه لا تعلق له بإدراكنا للعمل وتقديرنا إياه ، لا سيما أنه ما دام هذا الإدراك أو التقويم متعلقا بالعمل فإنه يتغير - منطقيا - أن يقوم على أساس ما يشتمل عليه العمل نفسه ، أو ما يمنحنا إياه .

إنك لا تستطيع ببساطة أن تتلوق عملا فنيا أو تتقلده على أساس ما قد يصممه . وإذا كان مثل هذا التلوق أو النقد ممكنا فإن حكمنا لا ينطبق على العمل بل على شيء يقع خارجه .

هذا هو النهج عدد من فلاسفة الجمال في العقود الأخيرة من هذا القرن .

أما الاتجاه الثاني فهو ذلك الذي يرى أن فصل العمل الإبداعي عن مصدره لا يسمح بإدراك سليم لما يتحقق في العمل نفسه من إبداع ؛ لأن الإبداع ليس صفة أو خاصية للعمل الفني ، وإنما هو مفهوم يتعلق أساسا بمعنى الفعل (الأصل اللاتيني لكلمة يبدع create هو creare ، بمعنى أن يصنع)^(٢٩) . وبما أن العمل الفني نتاج لفعل الإبداع فإن تلوق هذا العمل والحكم عليه لابد أن يأخذ في الحسبان النشاط الإبداعي الذي شكل هذا العمل . وهذا النشاط الذي هو ضلالي في المحل الأول - لأنه لا إبداع بغير خيال - هو الذي يتشكل وفقا له كيان العمل الإبداعي . ونحن حين ننظر في العمل الإبداعي لا يمكننا مجرد النظر لكي ندرك ما فيه من إبداع ، كما لا يكفي ذلك لأن نتلوقه ونحكم عليه بوصفه كذلك . ولكننا ندرك أن العمل إبداعي عندما نعين أثر النشاط الإبداعي في هذا العمل . ولن يكون ذلك ميسورا إلا إذا رجعنا إلى المصدر أو الأصل الذي صدر عنه العمل . وهناك يتضح لنا أن النشاط الذي يقوم به المبدع في إنتاجه لعمل فني يختلف في نوعه عن ذلك النشاط العادي أو المألوف لنا في الحياة العملية . ومن ثم كانت الأشياء التي ينتجها الفنان المبدع تختلف عن سائر الأشياء ؛ لأنه يتبع في صنعها طريقة لها خصوصيتها . فلذا ما تم إنتاجها على هذا الأساس تجلت فيها نزايلا ليست لغرضها من الأشياء . وهذه المزايا هي التي ينبغي لنا إدراكها عندما نتصلص للحكم على العمل الفني ؛ وهي نفسها التي تجعلنا نرى فيه أنه عمل إبداعي ؛ فهو عمل صدر نتيجة لممارسة إنسان ما - نسميه الفنان - لنشاط من نوع خاص ، وبطريقة خاصة .

الإبداع، يتم فيه التركيز على محتوى العمل، ومدى استجابته. أو عدم استجابته. لمطالبي الحياة، في إطار الأعراف والتقاليد الفاعلة في ضمايرنا.

ويدهى أن العمل الإبداعي ليس جملة من الأفكار التي يمكن استخلاصها وتركيزها في حيز محدود، وإلا ما كانت هناك حاجة بالبدء إلى المساحة التي شغل بها عمله. وقد كان العقاد ولقما في دائرة هذا التصور حين كان يسلل عن الرواية فيكر داليا قوله: إنها كالخرنوب؛ قطار من الخشب ودرهم من السكر. ودرهم السكر هذه هي كتابة عن الخلاصة المركزة للعمل الإبداعي الروائي الطويل، أي الفكرة أو مجموعة الأفكار التي يجترل الناقد العمل إليها، ويحكم عليه ولقما. وهذا ما لا يتقبله مبدع الرواية بسماحة؛ فقد مثل تولستوي ذات مرة حيا بمنه برؤية «أنا كارينينا» فكان جوابه: إنني لو حاولت أن أقول كل ما أعنيه بهذه الرواية لأعدت كتابتها مرة أخرى. وسوف أكون عنتا للنفاد إذا هم استطاعوا أن يكتبوا عنها مقالا في صحيفة^{٢٩} وهذا معناه أن تولستوي يرى أن عملية اختزال الرواية إلى بضعة أفكار سوف تكون على حساب الرواية، وهو يترك هذه المهمة للنفاد، ماداموا هم راغبين في ذلك. وكلمة الامتنان في عبارته ليست سوى قناع مهلب للاستتار.

- ٩ -

هذا فيما يتصل بالاستراتيجية التقنية الأولى، التي يمكن أن نصلح على تسميتها الاستراتيجية التقنية. أما الاستراتيجية التقنية الثانية؛ استراتيجية الحدائق، فاللها الأساس الذي تنطلق منه. في منظورنا. وتعلق به جملة الأفكار الأساسية التي اركزت عليها ورويتها، إنما يمثل في القول بالكتابةécriture من الإبداع. لقد توارت في هذه الاستراتيجية فكرة الإبداع بكل ما يتعلق بها وما يترتب عليها من نشاط تقني، وأصبحت الكتابة/النص هي موضع البحث والنظر. وتوشك كلمة «الإبداع» ومشتقاتها أن تكون متوقفة من معجم النقاد المشتغلين بالكتابة/النص.

إن مفهوم الكتابة - بديلا من الإبداع - قد قوض الأكار الأساسية للاستراتيجية التقنية التقليدية، بطرحه أفكارا مناقضة لها، يمكن أن تنطلي في الآتي:

- أ- العلاقة المقترحة بين العمل ومنشئه تقطع جاثيا بينها بمجرد ظهور هذا العمل إلى الوجود.
- ب- منشئ النص ليس له وجود سابق على هذا النص، وإنما هو يولد معه في أثناء كتابته، ويتوارى نائيا (يوت) بعد ميلاد النص.
- ج- النص بعد ذلك يوجد بقلبه، الذي يحل محل الكاتب في كل قراء، ويصعد بتدريج قرائه.

و- أنه بما يجعله إلى الملقى من كشف جمالي لحقائق الحياة يولد في نفس هذا الملقى ضربا من اللثة، يمكن أن يسمى «متعة التعرف الجمالي».

هذه الأفكار العامة، التي تنتم في مبدأ عام موحدا لها، تعد عديدات لتلك الاستراتيجية التقنية التي ظلت توظف للممارسات التقنية على الساحة حتى ظهور جماعة النقد الجديد في أمريكا، التي مهدت لظهور الحدائق على المستويين التقني والإبداعي، بل لعل هذه الاستراتيجية مازال لها بعض النفوذ، على الرغم من جهرارة صوت الجدلين هنا وهناك.

والأعمال الإبداعية التي ظلت طوال الزمن، ومازالت حتى اليوم، تستجيب لهذه الاستراتيجية التقنية، هي تلك الأعمال التي يجد فيها الناقد مصداقية لتلك المجموعة من الأفكار العامة أو لمعظمها على أقل تقدير. وهي على الجملة الأعمال التي تقبل التفسير. وهذا ما يمكن هذه الاستراتيجية من الوصول إلى هدفها الأخير، وهو بناء تصورات كلية وأحكام عامة.

يقول كريستوفر رنر:

«في الأعمال الفنية التي تنحون نحو الواقعية يتولد اللذة لدينا من جهة أن هذه الأعمال تشبه ما عشناه أو ما يمكن أن نعيشه في تجربتنا الحياتية. ومن ثم فإن كل ما يلدنا في هذه الأعمال يتصلق أساسا بما نعدده ممحا في الحياة ذاتها. ونحن نقرا هذه الأعمال موجبين برضايتنا في أن تأخذ العدالة - على سبيل المثال - مجراها فيما يقاب المجرم، أو في أن يتصور كل ما هو أصيل على ما هو زائف، أو في أن ينفى ما هو جميل كل ما هو قبيح، أو في أن يحل الأمن والطمأنينة محل الخوف والغمصاع، أو في أن نتكشف الحقيقة آخر الأمر، ويعود النظام أو التوازن ليحل محل التششت والاختلال. وصحيح أننا لانعيش في هذه الأعمال الواقع نفسه، بشخصه وأحداثه وأشياءه المختلفة، كما نعيش في حياتنا اليومية، وأن هذه المعاشية إنما تتم من خلال النص الذي نقرأه، أي من خلال اللغة؛ ومع ذلك فإن ذلك الطراز من اللغة التي نستمرها ونحن نتقدم في القراءة حتى ننهي من العمل كله إنما يؤول في معظمه إلى تلك الأشياء التي نعيشها من خلال العمل في أنفسنا، والتي تلتقي مع رؤيتنا وتوقعاتنا، ونجسد خوافنا. وهذا الطراز من الأعمال الفنية يتقبل التفسير الذي يرى فيها نبية متنها ومتماكة، ويستجيب بذلك لاستراتيجية التقنية التي تسعى إلى بناء تصورات كلية وأحكام عامة»^(٣٠).

وحيث يواجه الناقد هذه الطراز من الأعمال الإبداعية فإنه لا يجد عنه في التعامل معها - فهي تلقى بنفسها بين يديه في سماحة، ولا تتطلب منه أكثر من أن يعمل فيها بجمعية واضحة الأبعاد محددة المعالم، مستخدما الأدوات الفاعلة في هذه المنهجية.

والشيء الذي يمكن أن يؤخذ على هذه الاستراتيجية هو أنها - في بعض ممارساتها - تنتهي إلى نوع من الاختزال للعمل

الأدب القائمة على فكرة المحاكمة أو فكرة التعبير أو التعليم ، واحتفلت بالقارئ. بدلا من المثني . ومن ثم كان الفصل بين مقصد المثني ومعنى - أو معنى - النص ، وكان القول بتجبر العمل - وقد صار يسمى النص - مجاوزا الحق الثابت أو الحقيقة إلى اللبس الذي لا يكف للمعاني اللغائية المنتشرة عبر السطوح النصية ، أي إلى اندماج dissemination هذه المعاني . وفي هذه الأحوال تبدو أشكال النقد التقليدي ، سواء قامت على أساس دراسة سيرة المؤلف ، أو كانت شكلانية أو تاريخية أو بنوية ، أو اعتمدت على نظرية التلقي - تبدو قاصرة إن لم تكن مضحية عليها^(٣٤) .

وقد اقتضى الأمر ناقدا جوهريا مثل بارت أن يفرق بين نوعين من النص: النص على مستويين : في المستوى الأول يفرق بين ما يسميه النص القرائي readerly والنص الكتابي writerly . أما النص الكتابي فهو الذي يستطیع القارئ أن يكتبه مع الكاتب ، وفيه يمكن للدوال أن تمتد إلى ما لا نهاية ، ويمكن أن تستثار اللذة فيه وأن تمارس فيها يشبه لذة الجماع . أما النص القرائي فلا يمكن إلا أن يستهلك ، ولا يمكن إنتاجه . إنه يقرأ ولا يكتب ، وهو يبرز في بنية من الدوال أو في أشكال محددة من المعنى . وهو يتطلب قارئا وقروا غير متعدد intransitive وعاجزا جنسيا^(٣٥) . وفي المستوى الثاني يفرق بارت بين ما يسميه نص اللذة ونص البغطة . أما نص اللذة فهو ذلك الذي يحدث الاكتمال والامتلاء ، ويتيح الانتعاش المعنوي ، وهو النص الذي يخرج من قلب الثقافة ولا يعصل عنها . وهذا النص يتصل بنوع مريح من القراءة . وأما نص البغطة فهو النص الذي يفرض حالة من الشعور بالنقص ، والذي يزعج (وربما وصل الأمر إلى حد إثارة نوع من الضجر) ، ويزعج كل دماوي القارئ التاريخية والثقافية والنفسية ، وذوقه المتعصب ، وقيمته وذكريته ، وينتهي بعلاقته بالغة إلى أزمة^(٣٦) .

وواضح من هذا التصنيف أن النص القرائي هو تلك النصوص التي تنتمي إلى كتابها ، والتي تنحدر نحو واقعها وتولد اللذة في نفوسنا . هل تنحو ما رأينا من قبل - من جهة أنها تحقق رغباتنا ، وتبني ما عشنا أو ما يمكن أن نعيشه في تجربتنا الحياتية . وهي بذلك موضوع جيد للاستراتيجية النقدية الأولى . أما الاستراتيجية النقدية الثانية فمن الواضح أنها تتعلق بنوع آخر من النصوص ، هي النصوص الكتابية ، أو نصوص البغطة . إنها النصوص الحدائية والتجريبية ، خصوصا المخاطرة منها ، التي « تزجج » الناقد وتجعله في حيرة من أمره ، أو من أمرها ، لأنها لا تمنحه المركز الدال الأساسي للعمل في مجمله ، أو لثقل إنه لا يستطيع أن يستكشف فيها هذا المركز ، كما يصعب عليه أن يجد فيها ما يربط بينها وبين الواقع الخارجي ، لا على مستوى الدلالة المباشرة أو على مستوى الرمز . فالمناصير المشتركة في بناء النص تبدو عندئذ كما لو كانت نسيجا في فراغ ، وكل منها يتحرك حرا في اتجاهه ، حتى إن أي شرح يمكن أن يقوم به الناقد لأي منها لن يفي به في الغالب إلى شرح متكامل للنص في مجمله ، ولن ينتهي به إلى الاستقرار وراحة البال . وكل الكتب الذين:

د - هذا النص إما أن يكون قرائيا ، تستهلكه القراءة فلا يُعاد تحفته معها ، وإما أن يكون كتابيا ، يعني أن القارئ يكتبه مرة أخرى في كل قراءة .

هـ - ليس للنص معنى محدد ، فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى ، ولكن هناك دائما لعب للدوال ، واندماج للمعنى نتيجة لذلك ، إلى غير نهاية ولا حدود . ومن ثم تنفي قابليته للتفسير النهائي .

و - انتفاء أي علاقة بين هذا النص وقصدية مثني العمل ، والإرجاء اللغائي للدال .

ز - وحدة النص لا تتمثل في مصدره ، بل في الغاية التي يتجه إليها (انتهاء المرجعيات) .

إن اللغة في النص الأدبي - كما يقول لايتش مقتبسا من بارت - هي التي تتكلم ، ولم يعد المؤلف هو ذلك الصوت الكامن وراء العمل ، المالك للغة ، ومصدر الإنتاج . إن « وحدة النص لا تتمثل في مصدره بل في الغاية التي يتجه إليها » . إننا ندخل في عصر القارئ ؛ ولن يكون مثيرا للدهشة أن « مولد القارئ لا بد أن يكون على حساب موت المؤلف » . وبعض لايتش في الإحالة على بارت فيقول قوله : « المظنون أن المؤلف هو الذي يصنع مادة الكتاب ؛ وهذا يعني أنه - أي المؤلف - يولد قبله ، ويفكر ويمثل ويمشي من أجله ، وأنه في علاقة سابقة مماثل علاقة الأب بطفله . وعلى النقيض التام من هذا يولد الكاتب *Scriptor* المحذث في الوقت نفسه الذي يولد فيه النص ، ولا يكون له مجال من الأحوال وجود سابق على الكتابة أو مجاوز لها »^(٣٧) . وهكذا نستعيد « أنا » المؤلف أو « أنا » المبدع بالآخرى من هذا المنظور ، فالنص - كما يقول جول - « يقرأ دون توقيع أبيه ، ومن ثم يصبح المؤلف مؤلفا (على الورق *Paper author*) ويتحول السؤال عن صدق المؤلف ليصبح مشكلة زائفة ، ما دام الـ أنا الذي يكتب النص لا يكون في ذاته قط سوى أنا ورفي »^(٣٨) . وقبل ذلك أشار لايتش إلى أن النص - من هذا المنظور - « لا معنى له حين يرد بذلك شيء (مدلول عليه) ، أو مقصود ، عن طريق الأنفاظ التي اشتمل عليها . وبدلا من ذلك يقال إن النص يمارس (الإرجاء اللغائي للدال) . وليس معنى هذا أنه يشير على نحو ما إلى شيء لا يمكن التمييز عنه ، والأصح أنه يعني أن النص هو لعب للدوال . إنه يشبه بقطعة لغوية (بُنيت ولكن بلا بؤرة مركزية وبلا خاتمة) . ومتعددة المعنى التي لا يمكن اختزالها هي نتيجة علاقات النص وقراباته ومصادره المتقاطعة مع عدد كبير غير محدود من النصوص الأخرى ، والنصوص المتداخلة ، التي يوضع هذا النص ضمنها . إنه منسوج من نصوص مقتبسة دون علامات تنميص ، ومن مصادر وأصداء تنبسط في النص من أحد طرفيه إلى الطرف الآخر ، صانعة ضجة واسعة النطاق ، حتى إن أي قارئتين له لا يمكن قط أن تتماثلا ، وإن أي نص يعينه يتحلل في نصوص كثيرة »^(٣٩) .

لقد أجهزت المدرسة التحليلية الفرنسية (جامعة *Tel Quel*) على المؤلف ، وقدمت النصية (الكتابة *écriture*) بدلا من نظريات

تكون فيه لفتنا - بحكم طبيعته الخاصة - غير قادرة على الوفاء بهذا المطلب»^(٣٧) . ثم يسوق جول مثالا من واقع الحياة اليومية ، نجدد فيه ما قصد إليه شخص ما ، الحاكم الذي يصدره أ لحلقون على متهم بجرمة قتل بأنه قتل عمدا ولم يكن في حالة دفاع عن النفس ، فهؤلاء الحلقون قد ألتجأوا في حسابهم مقصداتهم من فعل القتل ، وأنهم حين نظرنا هذا الحكم كانت لديهم فكرة واضحة للغاية عما نسيوه إليه عندما قرروا أنه ارتكب جريمة القتل ولم يكن في حالة دفاع عن النفس . ثم يقول جول : « يرتب على هذا أنه إذا كانت هناك علاقة منطقية بين معنى النص ومقصد المؤلف فإن هذا سيكون سببا كافيا لافتراض أن هناك نقطة محددة ينتهي عندها لعب الدلول ويتم تحصيل للدلول»^(٣٨) . وهو يرى أنه من الصعب رؤية أي اختلاف من حيث المبدأ بين ما يحدث في هذه الحالة وفي حالة التفسير الأهم .

وهكذا يردنا جول إلى العلاقة بين معنى النص ومقصد المؤلف ، وإلى أن اللعب بالدلول لا يمكن أن يكون مطلقا ، بل لابد من أن تكون له حدود يتوقف عندها .

كذلك فإن بلوم - وهو من كبار التفكيكين الأمريكيين - في الوقت الذي يرى فيه أن مقصد الشاعر يوجه العمليات الشعرية والتفسيرية ، فإنه يرى أن القصيدة - على الرغم من مركزيتها - ملغية بالمغموض ، ويقول « إن الصور علاقات بين ما يقال وما يقصد إليه على نحو ما » . و وراء النص (المتداخل) ext (المتداخل) مع صوت الشاعر الذي يحصل قصده . ومن ثم فإن الدلالات الفاعلة عند بلوم - كما يقول لايتش - ما تزال حية^(٣٩) . وفي هذا عدول صريح عن فكرة موت المؤلف واستبعاد أي فاعلية له في العمل ، وفيه كذلك إقرار بقصدية المؤلف ، تكون غامضة ولكن الصور تتم عليها .

كذلك فإن جول قد انطلق في مناقشته لنظرية التفكيكية من محاولة للاقتراب من الممارسة النقدية ، بعيدا عن مجال نقد النقد ؛ لأنه تبين أن النقد للعمل الذي قام به « دي مان » مثلا ، وهو أكبر المدافعين عن التفكيكية في أمريكا ، يتعارض تمارضا حادا مع معطيات نقد النقد عنده ، وأن في خلفية هذه الممارسة النقدية عنده « هناك مفهوم لغوي العمل مؤداه أن ما يعنيه هذا العمل يرتبط منطقيا بما قصد إليه المؤلف»^(٤٠) . وهو يقول في موضع آخر : « عندما ننظر للمرة إلى الممارسة الحالية في مواجهة النظرية النقدية ، حتى ممارسة بعض أكثر المدافعين عن التفكيكية لغوية ، فإن سيطرة الفكرة و النقدية » عن المعنى علينا لا يمكن إنكارها . وأكثر من هذا أنني أرى شاهدا ضليلا للغاية على أن الممارسة النقدية تمر بعملية تحول تفسيري فيها الفكرة « النقدية » عن المعنى في العمل شيئا فشيئا حتى إن تفسير (نص) ما بالمعنى الذي يقصده بارتوت يصبح ، أو يصبح في المستقبل القريب ، نشاطا إبداعيا بصفة أساسية ، أي لعبا بالنصوص»^(٤١) .

ثم نقف أخيرا - وقد طال الاستعداد - عند ما ينقله لايتش عن رنل من أن « ميلروى دي مان يحاولان المحافظة على وضع المؤلف (حتى وإن كان بوصفه فاعلية) ، وتثبيت قيمة اللغة الأهمية [التأكيد من عنده] . وهذه العناية ذات الطابع المحافظ بال مؤسسة الأدبية ، التي

يتجنبون أعمالا من هذا الطراز لا يستهدفون إحداث ذلك النوع من اللغة التي تحققها الأعمال الأخرى ؛ ويصبح البحث عما تشتمل عليه هذه الأعمال من لغة (إذا كانت تتضمن لغة على الإطلاق) برهنا باستكشاف جمالية خاصة بها ، يسميها بتر « جمالية الانفتاح - aesthetic tic of openness»^(٤٢) ، أي جمالية النص المقترح دلاليا ، الذي لإنهاء لدلالاته ، ولأحدود تعمله . وعلى هذا النحو تفت و جمالية الانفتاح ، ووصفها الخاصة المميزة للكتابة الحدائية ، والموجهة - من ثم - هذه الاستراتيجية النقدية ، في مقابل « التعرف الجمالي » ، الذي يمثل هدف الاستراتيجية النقدية الأخرى - على نحو ما رأينا .

على أن هذا الطراز من الكتابة الحدائية ، الذي استتبع تلك الاستراتيجية النقدية ، إن نشأ من فراغ ؛ فلم يكن الكتاب الحدائيون يجرول عن واقعهم الجديد ، وحيما وقع في العالم من متغيرات ، بل ربما كانت كتاباتهم نتيجة طبيعية لتغيراتهم في هذا الواقع ، واستبصارهم بما يجري فيه من حوكم . يقول بتر : « لا شك في أن موقف هؤلاء الكتاب كان صدى لما طرأ على العالم من احتزاز في القيم ، وشك في الحقائق ، نتيجة لاختلاف نظام العالم ، وصراع المعتقدات ، حتى أصبح ما هو وهم وما هو حقيقة على قدم المساواة . ومن هنا فقد هؤلاء الكتاب تفهم في كل نظام أو فلسفة أو مبدأ أخلاقي أو عقيدة دينية أو ما هو موجودي . فلذا هم كثيرا - ولا بد لهم أن يكتبوا - صارت كتاباتهم ضربا من اللعب أداته اللغة ، لا يلهم وزنا لتقاليد سابقة أو لأعراف أدبية قارة ، أو يلبس رغبته نظرية متواترة ، أو يستهدف تحقيق لغة لجمهور المثقفين»^(٤٣) .

وسواء أكان هذا تبرا لهذا الطراز من الكتابة أم مجرد تفسير له بوصفه ظاهرة تمتد أطرافها إلى أشباه كثيرة ويعيد من العالم ، فإن قيامه على أساس من اللعب الحر باللغة قد استتبع من الناقد أن يتلقاه بلعب محال ، بمعنى أن يلعب الناقد الدور نفسه مع النص ، فإذا هو ينشئ كتابة سرعان ما تصبح هي ذاتها موضوع قراءة ، وتتسوى عندئذ النصوص الكتابية مع النصوص النقدية ، التي أصبحت هي كذلك نصوصا كتابية .

١٠ -

على أن هذه الاستراتيجية التي راجعت في أمريكا في العقدين الماضيين ، خصوصا في « مدرسة ييل » ، قد عرفت من التفكيكين الأمريكيين أنفسهم من رفض المعنى معها إلى نهاية الشوط ، وحاول أن يكبح جماحها بعض الشيء .

يقول جول : « يلوح لنا بصفة عامة أننا نعرف ما نعيه تفسيراتنا ؛ ويدعو على العموم أننا على وعي كاف بما نلزمنا به تفسيراتنا في حدود ما لدى المؤلف من معرفة ومعتقدات ومشاعر ويهول وما إلى ذلك . فهل نحن صدق أنفسنا ببساطة في اعتقادنا أننا نعرف ما نعي ؟ أم أن هذه حالة من تلك الحالات التي فرض فيها على مفهوم ما مطلب مطلق ، هو في هذه الحالة مفهوم المعنى ، أي معرفة ما نعي ، على نحو

الجدل بين البدع والواقع والتاريخ ، ويستشرّف المستقبل ، وأن النقد هو كذلك جدل مع هذا الإبداع بما هو حامل لأهداف البدع ، وقابل من ثم - لفهم والتفسير - إذا أخذنا بسلك فلن يبق لنا تلك الاستراتيجية النقدية الحدائية أرض تقوم عليها .

إن الخيار واضح أمامنا ، وفي تقديرى أنه إذا كانت هذه الاستراتيجية النقدية ، التي هي إفراز لعالم ما بعد البنيوية ، استجابة طبيعية لمعطيات زمنها على مستوى العالم الغزير بصفة أساسية ، فإن المستقبل لن يكون في صالحها ، لأن العالم لابد أن يبحث لنفسه عن مخرج من المأزق الذي وجد نفسه فيه ؛ وعندئذ سيتغير وجه العالم ، ويتغير وضع الإنسان فيه ، وتنشأ مع هذا التغير بالضرورة استراتيجية جديدة ، لا يملك أحد الآن - إلا أن يكون جريئا ومغامرا - تحديد ملامحها .

تتطابق مع (تراث النزعة الإنسانية) ، تضع الأدب في صورة من الحكمة الإنسانية والقدرة الإبداعية لها غميزها وقداستها (٤٦) .

- ١١ -

إن كل هذا النقد ، أو كل هذه التحفظات - على أقل تقدير - بين لنا إلى أي مدى كانت دعاوى هذه الاستراتيجية النقدية الحدائية موضع مراجعة من بعض أنصارها قبل اعتدائها ، وكيف أن هذه الدعاوى - على الرغم من كل ما فيها من إغراء - لا يمكن للضى معها إلى نهايتها - إذا صح أن لها نهايات .

ويكفى أن هذه الدعاوى إذا صحت فإن فكرة التفسير الأدبي تفقد مشروعيتها التقليدية ، ولكنها إذا أخذنا بأن هناك مبدعا ، وأن هناك شيئا اسمه الإبداع الفني ، وأن هذا الإبداع يقوم على أساس من

الهوامش

- George Whalley: Poetic Process. The World Publishing Company, 1967, p. XXX. — ١٩
- Michael Mitias: Creativity and Aesthetics, in Mitias (1985), p. 55. — ٢٠
- Novikov: op. cit., p. 44. — ٢١
- Ibid., p. 11. — ٢٢
- Hausman: op. cit., p. 33. — ٢٣
- Novikov: op. cit., p. 65. — ٢٤
- Ibid., p. 68. — ٢٥
- Mitias: op. cit., p. 58. — ٢٦
- Ibid., p. 62. — ٢٧
- Ibid., p. 63. — ٢٨
- Christopher Butler: The Pleasures of the Experimental Text -in Jeremy Hawthorn (ed.): Criticism and Critical Theory, Edward Arnold, London 1984, p. 132. — ٢٩
- Vladimir Propp: Theory and History of Folklore, Manchester Univ. Press 1984, p. 78. — ٣٠
- Vincent B. Leitch: Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction, Colombia Univ. Press 1988, p. 103. — ٣١
- P.D. Juhl: Playing with Texts. Can Deconstruction Account for Critical Practice? in Jeremy Hawthorn (ed.): Criticism and Critical Theory. Edward Arnold, London 1984, p. 59. — ٣٢
- Ibid. — ٣٣
- Leitch: op. cit., p. 105. — ٣٤
- Ibid., p. 114. — ٣٥
- Butler: op. cit., p. 133. — ٣٦
- Ibid., p. 132. — ٣٧
- Ibid. — ٣٨
- Juhl: op. cit., p. 61. — ٣٩
- Ibid., p. 62. — ٤٠
- Ibid., p. 60. — ٤١
- Ibid., p. 71. — ٤٢
- Leitch: op. cit., p. 95. — ٤٣

- Harold A. Rothbart: Cybernetic Creativity. — ١
- Robert Spitzer and Sons, N. Y. 1972, pp. 30-31.
- Vasily Novikov: Artistic Truth and Dialectics of Creative Work, Progress Publishers, Moscow 1981, p. 18. — ٢
- Charles Hartshorne: Creativity as a Value and Creativity as a Transcendental Category in Michael H. Mitias (ed.): Creativity in Art, Religion and Culture. Elementa 42, Radopi, Amsterdam 1985, p. 7. — ٣
- Joseph Margolis: Emergence and Creativity-in Mitias (1985), p. 13. — ٤
- Rothbart: op. cit., p. 26. — ٥
- Ibid., pp., 267. — ٦
- Ibid., p. 27. — ٧
- Ibid., p. 28. — ٨
- Ibid., p. 24. — ٩
- Carl R. Hausman: Originality as a Criterion of Creativity -in Mitias (1985), p. 27. — ١٠
- Rothbart: op. cit., p. 25. — ١١
- Charles Moraze: Literary Invention-in Richard Mackay & Eugenio Donato (eds.): The Structuralist Controversy. John Hopkins, Baltimore & London 1972, pp. 28-9. — ١٢
- Hartshorne: cit., p. 2. — ١٣
- ١٤ : يرى هارتشورن ضرورة أن نتفح عقولنا على عقول الآخرين حتى نكتسب إبداعاتنا مزجدا من القيمة ، فالتقاطع المقيم مع تجارب الآخرين يمكننا من تحقيق مستوى جديد من التركيب . Synthesis
- Hartshorne: Ibid., p. 9. — ١٥
- Hausman: op. cit., p. 30. — ١٦
- Novikov: op. cit., p. 20. — ١٧
- Hausman: op. cit., p. 30. — ١٨
- ١٨ : انظر هذه الصحيفة في البيان والتبيين للجاحظ ، ت السلفوي ، ج١ ، ص ١٥٩ .

الواقع الأدبي

● تجربة نقدية

— نحو أجرومية للنص الشعري
دراسة في قصيدة جاهلية

● متابعات

— الصورة والنعمة والفكرة
في ديوان محمد إبراهيم أبوسة
«رماد الأمثلة الخضر»

— قراءة لرواية ١٩٥٢
لجميل عطية إبراهيم

● عروض كتب

— النظرية الأدبية المعاصرة
تأليف : رمان سيلدن
ترجمة : جابر عصفور

— البنية البطركية
تأليف : هشام شرابي

نحو أجرومية للنص الشعري

دراسة في قصيدة جاهلية

سعد مصلوح

١ - الشاعر والقصيدة

وقد أخذنا النص في الغالب الأعم عن شرح التبريزي ، إلا في بيت واحد هو الخامس عشر ، وذلك قوله :

تؤذي صديقاً ، وتبدي ظنةً تحزن منها وسها ما تشيم
إذ آثرنا عليه الرواية الواردة في نشرة الشخين ، وهي :
تؤذي صديقاً ، وتبدي ظنةً تحز سها وسها ما تشيم
ويبدو أن الرواية في شرح التبريزي تصحيف للرواية المرتضاة .

أما شرح مفردات النص فقد أخذ من النشرين جيما ، بحيث تتم إحداها الأخرى عند الضرورة . وهذا الشرح ، وإن كان لا يفي كثيرا في هذا المقام ، لازم بالقدر الذي يزيل الوحشة بين القارئ وما تفتت القصيدة من غريب .

الشاعر هو المرقش الأصغر . وهو ، على ما استظهره الشبخان أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون رحمهما الله تعالى ، في شرحهما للمفضليات^(١) ، ربيعة بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن حل بن بكر والئ . وهو ابن أئى المرقش الأكبر ، وهم طرفة بن العبد صاحب المعلقة المشهورة .

وحديث الشاعر في القصيدة عن هند بنت عجلان^١ وهي جارية صاحبة فاطمة بنت المنذر ، وله معها غير طريف ورد مطولا في شرح التبريزي للمفضليات^(٢) ، وذكره الشبخان شاكر وهارون في شرحهما على سنة الاختصار^(٣) . وما بنا تتبع واقعات الخبر في تفصيلاته ، فليرجع إليه ثمة من شاء .

٢ - النص

قال المرقش الأصغر :

- ١ - لابنة عجلان بابلو رؤوم لم يتعنفن ، والمهء قديم
- ٢ - لابنة عجلان ؛ إذ نحن ممأ . (وَأَيُّ حَالٍ مِنَ الدَّمْرِ تَدْمُ؟)
- ٣ - أصبحت قفلاً ، وقد كان بها في سالف الدمر أرباب المجرم
- ٤ - بلدوا ، وأصبحت من بعيدهم أحبى خالداً ، ولا أرىم
- ٥ - بابنة عجلان ، ما أصبرني على غطوب . كَنَحَبُ بِالْقَدِيمِ

(١) الجري : مكان بيته . لم يتعنفن : لم يدرسن . الرسم : الأثر بلا شخص ، والظلال : ما شخص من آثار القديار .

(٢) المعجم : جمع هجمة وهي القطعة من الإنيل ، أو اللثة منها .

(٣) أرىم : أزل عن موضعي وأبرح . ويرى : أحب أن خالد لا أرىم .

(٤) القديم : القاس .

- ٦ - (كَأَن فَاها عَقَارُ قَرَفَتْ نَحْ من الدُّنْ ، فالكاس رُدُّوم
٧ - في كل ممئ لها مِفْطَرَةٌ فيها كِبَاةٌ مُعَدُّ وحميم
٨ - لا تصطل النار بالليل ، ولا توقظ لزياد ، بلهاء نؤوم

- ٩ - أُرْقِنِي الليل برق ناصب ، ولم يُعَيِّنْ على ذاك حميم
١٠ - مَنْ يَحْيِيَال تَسْنَى مُؤَهِنَا، أَسْمَعْنَ اَلهم ، فالقلب سقيم ؟
١١ - وليلة يثها مُنْهَرَةٌ قد كررتها على عيني المموم
١٢ - لم أَفْتَوْض طَوْعًا حق انقضت ، أكلوها بعدما نام السليم

- ١٣ - تبكى على الدهر ، والدمر الذي أبكاك ، فالدمع كالشن هزيم
١٤ - نَعْمَتَكَ اللهُ ، هل تدري ، إذا مالمت في حبها ، نيم تلوم ؟
١٥ - تؤذى صديقاً ، وتُبْذِي ظِلَّةً . تحرز سها وسها ماتشيم

- ١٦ - كم من أُنْعى ثروة رأيتُه حلَّ على مالٍو دهر غشوم
١٧ - وَبَن عَزِيزِ الحُسى ذى مُنْعَمٍ اُنْجى ، وقد أثرت فيه الكُلوم
١٨ - بينا اُنْحو نعمة إذ قُفِّبَتْ وتحولت شقرة إلى نعيم
١٩ - وبيننا طاعن ذو شُقَّةٍ إذ حَلَّ زَحْلا ، وإذا خَفَّ السقيم
٢٠ - وللفق غائل يغولُه ، يا ابنة عجلان ، من وقَّع الحنوم

(٦) يروى كأن فيها عداراً قرففاً : أى في فمها ويروى شئ من اللد . ويروى : صب من اللد ، والدن عقيم ، أى هقيم . العطار : الحبرة .

القرنف : الذي يصبب صاحبها من شرباً رعداً . نَحْ : صوت عند الضيق . الرقوم : السائل .

(٧) للمفطرة : للهجرة ، والكجاء : البخور أو العود . حميم : ماء حار كحم به .

(٩) ناصب : من التصب أو التصب ، وهو معنى متعوب : أى ينحني بالنظر إليه . ويروى ناصب : أى بعد ويروى : دالم . الحميم : القريب الذي توده ويودك .

(١٠) تسدى : تغلق إليه ، موهنا : أى بعد ساعة من الليل تفسر : أبطئ أو صار مثل الشعر لى .

(١٢) أكلوها : أرحى نجورها . السليم : اللدغ .

(١٣) للشن : القرية الحلق . المزم : للأكسر أو القرية المشقة .

(١٥) الظفة : التهمة . تشيم : تَدْخُلُ في الكتانة . والشيم من الأضداد . وما قبل تشيم : زائنة ؛ يقول : إنك فارغ بطل ، لا تصنع شيئاً ، إنما آت كرجل يسل من كنانته سها ويخيل سها .

(١٦) القروة : الكثرة . غشوم : أصل الغشم الظلم .

(١٧) الحسى : ما منع رشف . ذى شُقَّة : أى معه من يحميه ويحفظه . الكلوم : جمع قَلَم ، وهى الجراحات ؛ أى أثر فيه الدهر ولم يبال بهزته ومنته .

(١٨) ويروى : انقلبت شقرة .

(١٩) الشقة : السفر البعيد . والمعن : بينا الرجل مسافر إذ حل رحله وأقام ؛ وبيننا الرجل مقیم إذ سافر لى ليس الناس على حالة ؛ يُعرِّفهم الدهر ؛ يُفْهِمُ هذا ويُفْهِمُ هذا ، ويظن هذا ويقیم هذا .

(٢٠) يقول : يلعب به . الحوم : جمع حتم وهو الغضاء .

٣ - فاتحة ومهاد

ثمة طريقتان كلاهما وارد عند الدخول إلى عالم هذا النص لاستظهار بنيت اللغوية ، والكشف عما يتاح الكشف عنه من أسرار الأدبية فيه ، ومن الخصائص التي تؤدّي بها كلياته ومبانيه الصياغية والمضمونية وظرفيتها في الفعل ، وفي تحقيق التفاعل الحميم بين متلقيها ومبدعها . فاما الطريق الأول فيقوم على تقديم صياغة مفصلة ، بين بدنى التحليل ، تستبين به الأسس النظرية التي يتكئ عليها الدرس ، والمقولات المنهجية الفاعلة في التحليل ، وهل ما يستدعي ذلك من تعريف بالمصطلحات المستخدمة فيه ، وبالاتجاه المدرسي الذي يشكل العقيدة العلمية للباحث ، ثم الدخول ، بعد ذلك كله ، إلى عالم النص لإعمال المنهج فيه ، والتحقق من جدوى أسسه ومقولاته في الكشف عن خبى التصورات الباطنة وفيها والملاقات القائمة بينها ، وكجلياتها في ظاهر النص ، أي في تشكيلاته اللغوية ، وما به يكون فعلها واتعمال المتلقي بها . فلكم هو الطريق الأول .

وأما الطريق الثاني فيعتمد مسلكه إلى النص بلا واسطة ، مفترضا قيام الأساس المنهجي ، ووضوح الاتية المدرسي ، وانضباط إجراءات التحليل في صدر العلم السابق على التحليل لدى الباحث . وهنا تخفى الصياغة المفصلة المبينة عن كل ذلك ، ولا يظهر في الدرس إلا تجلياته وآثاره ، وتترك للفارئ - حيثل - مهمة الاستنباط والاستدلال ، والتبصير إلى المهاد النظري الذي صدرت عنه الدراسة ، والحكم ، من ثم ، على كفايته وجدوله .

ولأن كلا الطريقتين له من الجدوى والمخاطر ما يجبل التردد بينهما وأردا ، فقد حار الباحث ^(١) يسلط حين أراد المغامرة بالدخول إلى عالم هذا النص الجاهل الأسر ، ثم يصوغ حاصل هذه المغامرة تحت عنوان « تجربة نقدية » . وهو عنوان يقرحه هذا المثير العلمي الجدل ليكون عنوانا جامعاً بين البساطة والمطورة في آن معا .

ولعلنا نجد من هذا العنوان وفي هذا المقام ، أن تكون إميل إلى ارتكاب الطريق الثالث . بيد أن ذلك لا يعفينا من بيان كاشف عن جوهر الأساس اللساني الذي تستند إليه هذه المعالجة ، جاعلا من مواجهة هذا النص ساحة تؤكّد من خلافا ما سبق أن طرحناه من « ضرورة العمل على إرساء منهج لسان في نقد الأدب العربي ، يكون فيه النص ، أو الخطاب الأدبي هو موضوع الدراسة ، ويكون منهج الدراسة فيه لسانيا بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح »^(٢) .

وهنا نجزم بأننا في حاجة ، لكي نرسى هذا المنهج ، إلى ما يشبه تغيير القبيلة البحثية ، وذلك بالاتقال بالنحو العربي (واللسانيات العربية بعامة) من طور ظل فيه حبيس أسوار الجملة ، أي الكلام المفيد فائدة عيسن السكوت عليها ، إلى طور يكون فيه النحو (بالمفهوم الواسع للمصطلح) قادرا بوسائله على معاصرة النص ووصفه ، والكشف عن علاقاته التي تتحقق بها نصية النص بما هو حدث تواصل مركب ، ذو بنية مكتفية بنفسها ، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل .

لقد استظهرنا في غير هذا المقام ، أن النمط التقليدي السائد في دراسة النحو العربي وتدريسه بمدارسنا وجامعاتنا ليس هو الممكن الوحيد ، على ما يعتقد كثيرون بأدى النظر . إنه ، فيما نرى ، ليس إلا واقعا علميا يكتسبنا - بل إن علينا - أن نتجاوز إلى واقع علمي جديد . لقد استفد هذا النحو أغراضه ، واستهلك نفسه ، أو استهلك أصحابه ، درسا وتدرسا ، بعد أن أضجه أسلافنا حتى احترق ، وويلنا به نحن إلى نطق مظلم ، عمال معه أن نغيب إليه جديداً إلا بإدراك هذه الحقيقة^(٣) . وزيّنا في ذلك « أن ممكن الخطر في قضية النحو العربي بتجاوز اعتماد التحليل النحوي للتصوص إلى عدم إحساس المعالجة إليه أصلا ، مع أننا نطيق بهذه النقلة تحقيق الرجوع من الخروج بالنحو العربي عما نجس أنه لزّمة أخذه بخلافه ، كسابقة لدوره الفاعل في دراسة العربية ونتائجها وإبداعاتها الأدبية ، حين ارتبط بغاية ضئيلة تحفة لائق بجلاله وزلاله ، ونعني بها عصمة للسان من الزلل ، وليته قد وفق إلى القيام بما حل النحو المأمور^(٤) .

وهذه الدراسة هي محاولة أولى لاتحان جانب من القروض والإجراءات ، التي تشكل ملامح فكرة إجرومية النص text gram-mar (= نحو النص = لسانيات النص text linguistics) ، حل النص العربي (في الشعر خاصة) . ولا يغني ما نجف بذلك الغلبة من صعوبة يتصل بعضها بغمارة المعالجة للمألوف والتشويق ، وبعضها بتطويع إجرومية النص بما هي إنجاز لسان معاصر للدراسة نص عرب أولا ، وشعري ثانيا ، وجاهل ثالثا . وهي صعوبات مترابطة بعضها فوق بعض . ويتصل بعض ثلثات بضرورة إقامة نزع من الجسور الواصلة بين هذا النمط الوافد من التحليل والموروث النحوي ، إذ لزمه تؤمن « أن البدء من الصفر المنهجي في هذا المقام يعنى إهدار لزّمة عشر قرنا من النتاج اللساني المشيد ، الذي هو إنجاز قوم من أعلم الناس بفته العربية ، وأسرار تركيبها ، وفخاير تراثها . وما يكون لنا حقا ، إذا كنا من أولى الألباب ، أن نلوي رؤوسنا إعرافا في كنوز هي عمر هذه الأمة ، ويتركب جوهرى من مركبات ثقافتها^(٥) .

٤ - النص والنصية

ولدت إجرومية النص من رحم البنية الوصفية القائمة على إجرومية الجملة في أمريكا ، وكان مقال زيليج هاريس Zellig Harris في تلميذ بلومفيلد وأستاذ تشومسكي ثم مرهه فيما بعد من تحليل الخطاب Discourse Analysis ، من معالم السطرق في هذا الاتجاه^(٦) . ثم شهدت اللسانيات منذ منتصف الستينات في أوروبا ومناطق أخرى من العالم توجهها قويا نحو الاعتراف بإجرومية النص بجلا موزوتقا به لإجرومية الجملة ، وضعت للدرس للسان مافلا كان لها أبعاد الأثر في دراسة اللغة ووظائفها التناسلية والاجتماعية والفنية والإعلامية . ولم يكن عجبا أن تحوّل المدارس اللسانية ، على اختلاف منطلقاتها وغاياتها وإجراءاتها ، أن تقدم طرؤزا ومبنيها ومنظومة مصطلحاتها المميزة لها في هذا الضمار . ولم يكن بد - مع تعدد الدروب والثقافات فيما نحن فيه - من اختيار تعرف به المراد من النص text والنصية textuality ، أي ما به يكون الكلام نصا . وقد

هي كم متصل على صفحة الورق . وهذه الأحداث أو المكونات يتنظم بعضها مع بعض تبعا للمبادئ النحوية ، ولكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظا بكيونته واستمراريته . ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي grammatical dependency^(١١) . ويتحقق الاعتماد في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي :

- (١) الاعتماد في الجملة intra-sentential
- (٢) الاعتماد فيما بين الجمل inter-sentential
- (٣) الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة .
- (٤) الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات
- (٥) الاعتماد في جملة النص .

أما الأشكال التي تتجلى فيها أنواع الاعتماد فكبيرة ، وسنعرض لها عند معالجة النص .

أثرنا هنا أن نمتدح تعريف روبرت آلان دي بيوجراند Robert Alain de Beaugrand وولفجانج أورخ دريسلار Wolfgang Ulrich Dresslar ، مفهوم النص ، من حيث إنه « حدث تواصل communicative occurrence » ، يلزم لكونه نصا أن تتوافر له سبعة معايير للنسبة بجمته ، ويؤزل عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير^(١٢) :

- (١) السبك cohesion
- (٢) الحيك coherence
- (٣) القصد intentionality
- (٤) القبول acceptability
- (٥) الإحلام informativity
- (٦) المقامية situationality
- (٧) التناص intertextuality

ويمكن تصنيف هذه المعايير السبعة في :

(١) ما يتصل بالنص في ذاته text-centered ومعايرها السبك والحيك .

(٢) ما يتصل بمستعمل النص سواء أكان المستعمل منتجا أم متلقيا user centered ؛ وذلك معيارا : القصد والقبول .

(٣) ما يتصل بالسياق المادي والتفاني المحيط بالنص ؛ وذلك معايير الإحلام والمقامية والتناص .

ولا شك أن إعمال تلك المعايير السبعة في تحديد ما به يكون الكلام نصا إنما يعدل من نظرنا إلى التقابل المقترض بين مفهوم الجملة والنص . ومن ثم يكون معيار التمييز بين ماصلة المفهومين بعيدا من أن ينحصر في الكم أو مطلق البنية النحوية ، وتكون الجملة النحوية ، التي تتوافر لها هذه المعايير السبعة نصا . أما سلسلة الجمل التي تختلف عنها أحد المعايير المذكورة فلا تعد نصا ، حتى وإن تحققت لها سلامة التركيب النحوي .

ونحن معيرون هنا أصالة باختيار المعايير المركزين على النص في ذاته ، وهما معيار السبك والحيك^(١٣) ، وسنلم تبعا بما سواهما حين يقتضى المقام . ومن ثم كان لزاما أن تقدم بين يدى هذه الدراسة تعريفا بالمعيارين المخصوصين بالدرس . أما التعريف بما يدور في فلكهما من مصطلحات ، أو علاقات الاعتماد المتبادل بينهما ، فنسلم به في أثناء معالجتنا للقضية ، بحيث يتلائم التعريف بها مع إعمالها في النص أصلا لتجلى به شبكة العلاقات المعقدة ، الحاكمة على هذه المفاهيم .

٤ - ١ . السبك cohesion

يمتص معيار السبك بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص surface text . ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي تنطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزماني ، والتي نخطها أو نراها بما

٤ - ٢ . الحيك coherence

إذا كان معيار السبك مختصا بربط الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص ، فإن معيار الحيك يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص textual world ، ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم concepts والعلاقات relations الرابطة بين هذه المفاهيم . وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص لإنتاجا وإيداعا أو تلقيا واستيعابا ، وبها يتم حيك المفاهيم من خلال قيام العلاقات (أو إضافاتها عليها إن لم تكن واضحة مستقلة) على نحو يستدعي فيه بعضها بعضا ، ويتصلن بواسطة بعضها بعض .

ويمكن تعريف المفهوم concept بأنه محتوى مدرك cognitive content ، يمكن استمداده أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل . أما العلاقات relations فهي حلقات الاتصال بين المفاهيم . وتحمل كل حلقة اتصال نوعا من التمييز للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وصفا أو حكما ، أو تجدد له هيئة أو شكلا . وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص ، كما تكون أحيانا علاقات ضمنية يضيها التلقى على النص ، ويستطيع بها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط ، وهنا يكون النص موضوعا لاختلاف التأويل .

وحين نقول إن المفهوم قابل للاستمداد والتنشيط بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل - نكون في مواجهة مباشرة مع قضايا تقع في الصميم من علم النفس الإدراكي cognitive psychology تتصل بالذاكرة بنوعها : القصيرة المدى short-term memory والبعيدة المدى long-term memory ، وتتصل كذلك بفضاء عمل الذهن mental workspace ، الذي يمكن خلاله تنشيط المفاهيم والعلاقات لتشكيل ما يسمى بالخزون النشط active storage . وهكذا يتصل مفهوم أجزائية النص بمجال معرفي زاهر بالنظريات والاجتهادات ، على نحو يصعب من مهمة الباحث ، ولكنه يزيدنا

تتفى معها كل خصوصية للنص .

وأنت إذا رجعت إلى ما كتبه واحد من أشتياخ العلم الأعلام في تاريخ الثقافة العربية هو الأستاذ عمود محمد شاذلي في سلسلة مقالاته الذهبية عن القصيدة الدائمة الميت ، المنسوبة خطأ - على ما استظهره الشيخ - إلى تأبط شرا ، تلك التي مطلعها :

إن بالشَّعْب السَّيِّئِ دُونَ سَلْعٍ
لِقَسْبِئِلَا ، دَمَهُ مَسْطُكُلٌ

لرأيت مصداق ما نقول في الميتة التي ارتفعها لكتابة القصيدة ، ولعلمت علما ليس بالظن أن حاجة القصيدة القديمة إلى التقسيم والترقيم لإظهار غيره الجمال في النظم والمبالى هي حاجة أصيلة وليست مستوردة بهال^(١٧) .

وإذا كان الشاعر المعاصر قد تولى بنفسه - في معظم الأحيان - مهمة التقسيم والترقيم ، وحل بذلك شيئا من العبء عن الباحث ، فإن تصدى الباحث لهذه المهمة في دراسة الشعر القديم هو عمل مخوف بالمخاطر ، معرض لخطر التسيب وتحكم اللوق ، وهو في النهاية نوع من القراءة والتفسير للنص ، بل إنه أساس أيضا لكل قراءة وتفسير . ويرى الغاربي في صدر هذه الدراسة قصيدة المروث الأصغر ، وقد قسمت ووقعت نوعا من التقسيم والترقيم تقترحه بين يدي البحث^(١٨) . ومن حق القصيدة والشاعر والغاري ، أن يتسلوا عن الأساس الذي قام عليه هذا التقسيم ، وعن الكيفيات التي نحميها من خطر الذاتية والتحكم . هنا يسعنا أحد الاجتهادات في أجرومية النص بفكرة المفاتيح الظاهرة surface cues^(١٩) ، التي يمكن رصد نقاط التحول داخل النص من خلالها ، وهي في جوهرها علامات مادية تكون منطوقة ومسموعة ورمزية ، يناد بها للكشف عن هذه التحولات .

ويبدو لنا أن رصد تحولات الضمائر الشخصية في القصيدة كفيل بتقديم البرهان على كفاءة التقسيم ، يفي الأبيات الخمسة الأولى حديث الشاعر عن رسوم ابنة عجلان وأهلها الذين ينادوا . وبشكل ضمني لتكلم مظهرًا دالا على زاوية الرؤية المخوذة هنا ، وذلك من خلال صيغة الجمع في صدر الأبيات :

٢ - إذ نحن معا

وبصية المرد في خواتمها :

٤ - وأصبحت .. أحسني ... أريم

٥ - ما أصرير (أنا)

ثم تتجوزنا الفلة بتحول الضمير إلى الضياء حديثا عن ابنة عجلان في الأبيات السادس والسابع والثامن :

٦ - كان لاهما .

٧ - لها مقطرة .

٨ - لا تصطل النار .. لا توقظ بالليل ، بلهما نؤم (أي هي) .

إنما وأراء . ولعلنا نلمس بعض جوانب هذا التلاحم المجمع بين الباحث السانبة والتقديرية والتفسيرية عندما نعرض لدراسة معيارى السبك والحجك في القصيدة المطروحة للبحث ، وفي هذا التلاحم يتحقق الاعتماد المتبادل بين المعيارين على نحو تتجلى به الحكمة المضمونية في بنية ظاهر النص ، كما يمين ظاهر النص على تحقيق الحكمة المضمونية . ويكليفها تتحقق استمرارية النص صباهة ومضمونا .

ونأخذ الآن في مباشرة القصيدة ونأملها في ضوء ما أسلفنا بيانه من أسس ومقولات وإجراءات منهجية .

٥ . تقسيم القصيدة

ربما كان النص الشعري بعبارة ، والعربى بخاصة ، والعربى العمودي على نحو أخص - أسعد حظا من حيث اشتماله بآدى النظر على علاماته شكلية توفر له إطارا محسوسا تتحقق للنص بها سمة الاستمرارية الظاهرة للسان ، ونعني بها قيامه على نوع من الإيضاح والتفقيه بدرجات متفاوتة من الحرية .

يبد أن هذه العلامات الشكلية ليست في ذاتها ضمانا كافيا لتحقق الاستمرارية في النص . وصفة النصية تطورت بحسب اعتداد المايير السبعة بعضها ببعض ، ولا سيما معيارا السبك والحجك ؛ بل إن إيلاف المثلثين لورحة الوزن والقافية في الشعر القديم يكاد يفرى بتحديد أثر هذه العلامة الشكلية في إضفاء الاستمرارية على النص . ومن ثم يدفع النص الباحث أحيانا إلى التماس علة الفاعلية والتكفاءة في النص فيها وراء الوزن والقافية ، كما يدفع الشاعر المعاصر غالبا إلى ألوان من التمرد عليها ، والتحدى لها ، تتخذ شكل حركات تحديدية متنوعة المظلفات والأشكال والأثان ولكن ماذا هن قصيدتنا وقد جاءت على سمت الشعر القديم في الالتزام بما نطلق على علة وحدة الوزن والقافية ؟ تلزم هي مسألة أولى وجوهية في مواجهتنا لهذا النص . وأخرى ؛ هي أننا يلزام القصيدة المعاصرة نجد من الشاعر نفسه ميلا للمتلقي على تقسيم القصيدة أقساما يمكن أن يتخذ منها هاديا للكشف عن العلاقة بين عالم النص وظاهر النص . وتظهر هذه التجزئة في حال الطباعة بأشكال تتفاوت ببساطة وتقيد ، ولكنها موجودة أبدا . أما في القصيدة القديمة فلا شيء من ذلك مطلقا ، بل لا إحساس للحاجة إلى أصلا . وإنما تأتاك القصيدة في هيئة مطبوعة على صفحة القراطس ، ترسّخ في ذهن الملقى ولا يهوى جملة الرتبة في النظم ، وافتقرها إلى ما سموه « الوحدة العضوية » التي سلرت يذكرها الأفلام في زمان غير ، وحاجتها إلى إعادة ترتيب أبياتها على نحو تتحقق به الوحدة المتفصلة الموضوعة^(٢٠) . وهذه هم يعلم الله والراسخون في العلم أنها تم تصادف موضعها ، وأن مرد الأمر ، في بعض جوانبه ، إلى خلو القصيدة من التقسيم ، وإلى افتقارها إلى ما يبنى تزويده بها من علامات الترقيم ، وتحكم تقاليد القسمة المقدسة لكل بيت من أبياتها إلى شطرين ينفها يباى ، والتسوية بين قصيدة بعينها وسائر ما قالته العرب في هيئة واحدة متشوقة سلفا ،

السيك ، وعلى مستوى عالم النص المنضبط بمعمار الحبك) تتدخل في تشكيل البنية الكبرى macro structure^(١٦) (على المستويين أيضا) . وهنا تكون الأقسام هي الفقرات المكونة للمقالة الشعرية ، ويصبح الكشف عنها ضروريا لا يمكن تجاوزها عند مباشرة النص إنتاجا أو تلقيا .

يبد أنه مما يستيقظ النظر أن-حسان تحولات الضمائر الشخصية مفاتيح للتقسيم لا يستغنى دلالاتها الأخر ذات الصلة الحميمية بكالية النص .

وإذا كانت القصيدة تدور حول ثنائية المعية والشتات :

- ٤ - لاينة عجلان ، إذ نحن معا (وأي حال من الدهر ندوم ؟)
- ٥ - يادوا ، وأصبحت من بعدهم أحسبي خالدا ، ولا أرم .
أوحول ثنائية التوحد والنفذ :

- ١٦ - كم من أضي ثروة رأيته حل على ماله دهر عشوم
- ١٧ - ومن عزز الحمى ذي منة أضحي وقد أثرت فيه الكلام
- ١٨ - بينا كنو نعمة إذ ذهبت ، وتحولت شقوة إلى نعيم
- ١٩ - وبيننا ظان ذو شقة ، إذ حل رحلا ، وإذ خف المقيم

نعم ! إذا أخذنا ذلك في الحسبان فإن تحولات الضمائر تقدم إلينا ضربا من الالتفات على مستوى النص يجاوز ما عرفه البلاغيون على مستوى الجملة أو الشاهد والمثال ، إذ يندو الالتفات هنا مظهرا يجسد لغويا في ظاهر النص علاقة التارجيع والتحول والضرورة الدائمة التي تميز المفاهيم المعقدة في عالم النص . وهنا يكتشف المتلقي اشكالا وأبعادا ودلالات أخرى للالتفات إذا ما تدبره من منظور النص . فنحن إذا استثنينا القسم الثالث من القصيدة وجدنا الضمائر تتردد بين التكلم فالحطاب فالكلمك ، ووجدنا الحطاب في القسم الرابع خطابا لنفسه على التجريد ، فليس الباقي على الدهر والذي أيكاه الدهر إلا الشاعر نفسه. وحيث تعلم أن ما ييلو إلتفاتا للحديث عن ابنة عجلان بين قسمين يسودهما ضمير المتكلم جدير بأن يكون - بضرب من التوسع في المصطلح - نوعا جديدا من الالتفات ، حتى مع اختلاف الجبهة ، ذا صلة عميقة بظاهر النص ودعائه الباطن^(١٧) .

ونحن نرى ، كذلك ، في هذا الضرب من الالتفات تجسيدا لغويا لظاهرة من أعقد ظواهر القصيدة المعاصرة ، وإن لم يجل منها النص الشعري القديم . وشاهدنا في ذلك أن صوت الشاعر المتكلم من ذات نفسه في خطاب صريح لمحبيته في القسم الأول يغابر صوت الشاعر الواصف لمحاسن هذه المحبوبة وصفا يتحدث فيه عن محبوبة غالبة . وليس بواضح من ظاهر النص من المقصود بالخطاب على التبيين على نحو ما وضح في القسم الثال . وهذا غير صوت الشاعر المتحدث إلى نفسه عن ذات نفسه حديثا لا يشويه التجريد في القسم الثالث . ثم إننا نجد أنفسنا في القسم الرابع أمام شاعر يتحدث إلى نفسه حديثا يجرد فيه من ذاته شخصا آخر ، فنقسم بذلك نفسه شطرين : متكلم ومخاطب . أما في القسم الخامس الأخير فيعود أدراجيه ليقول لنا بنية التحولات في الضمائر على نحو ما بدأ في القسم الأول ، متحدثا عن نفسه إلى ابنة عجلان في البيت الأخير من القصيدة . ولنا أن نقارن بين البيت الخاتم في كل من القسمين على بعد ما يهيما :

ثم تأل الغلة الثالثة المفاجئة لتحولات الضمير الشخصي في البيت التاسع ومثالها إلى الشان عشر ، عودا إلى ضمير المتكلم ، حيث يتحدث الشاعر عن ذات نفسه :

- ٩ - أولي .. وأم يبي
- ١٠ - أشعري المم .
- ١١ - وليلة يته . كورنا على عبي
- ١٢ - لم أفتعني .. أكأها (أنا)

لما الغلة الرابعة التي تلبو مفاجأة أيضا فتبدأ من البيت الثالث عشر في شكل تحول من التكلم إلى الخطاب ، حديثا من الشاعر إلى ذات نفسه - حل ما نرجعه في قابل .

- ١٣ - تبكي على الدهر (أنت) .. والدهر الذي أبكاك .
- ١٤ - فصرعك الله .. هل تدرى (أنت) .. لم
- ١٥ - تؤذي صديقا .. تبكي ظنة .. تحرز سهيا .. ما تشيم
(أنت) .

ومرة أخرى يلتفت الشاعر عن الخطاب الموجه إلى ذات نفسه على مذهب التجريد إلى حديث عن ذات نفسه بضمير المتكلم المصريح في بيت هو السادس عشر ، وهو افتتاح الضابط لزواية الرؤية في بقية أبيات القصيدة وإن بقي فردا دون أن يتضبد بغيره إلى أن فرغ الشاعر من مقاله .

- ١٦ - كم من أضي ثروة رأيته ...

والآن ؟ أمكن أن تكون تحولات الضمائر على هذا النحو المفاجيء والمستعمل عارية من الدلالة ؟ ثم أكون اللجوء إلى الزعم المشهور بانفتار القصيدة الجاهلية إلى الوحدة العضوية ، أو باهم الرواة ، أو بالاجتهاد في ترتيبها على غير ما رويت ، هو الحل المريح من كل قلق علمي تبشره الأبيات بهذه التحولات ؟ وما معنى أن تجرى هذه التحولات وبغيرها داخل إطار يزعمون له الجمود والزسابة من وزن واحد وقافية واحدة ؟ لن نجيب الآن عن هذه السؤالات وأضرابها ، وإن كان السكوت عن الجواب في هذا المقام جوابا . لكن الذي لاخلاف عليه ، أو هكذا نظن ، لما تلونا إياه بلبسة العقل ، أن هذه التحولات في جهات الأعمال ، متمثلة في تغير الإستاذ إلى الضمير على نحو يبدو صريحا مستعلا برضا من شبهة التحكم ، لا يمكن إلا أن تكون هي المعال والصورة المبتنة عن نقاط التحول في الرؤية الشعرية والصياغة اللغوية للنص ؛ ومن ثم فهي دليل يمكن اللجوء إليه في اطمئنان لتقسيم القصيدة على النحو الوارد في صدر الدراسة ..

٦ . مفاتيح التقسيم ودلالات أخرى

ارتضينا أن تكون تحولات الضمائر الشخصية مفاتيح ظاهرة يئات بها الكشف عن أقسام القصيدة . وهذه الأقسام هي مبان صغرى micro-structures (على مستوى ظاهر النص المنضبط بمعمار

كما أن القسم الرابع من هذه القصيدة هو في رأيها من أمثلة الاثبات على هذا المذهب .

هذا التكرار لاسم « ابنة عجلان » إلحاح يبرز به في صدر الكلام الذات التي هي محور القول أو جهة الشعر ، بمصطلح حازم القرطاجي^(٢٧) ولكن الاسم الصريح يخفى من سائر القصيدة ولا يرد إلا مستديلاً به الضمير أو التعبير المنسج paraphrase من لحياح تسمى ، ولا يشجوا بالظهور الصريح إلا في البيت الأخير :

ولفتي غائل يقول ، يا ابنة عجلان من وقع الحزم

- تُرى أكان الشاعر بهذا الصنيع يستعيد للذاكرة المتلخى اسم الذات التي هي محور القول على نحو مفاجئ ، ينتقل به من المخزون النشط في الذاكرة ليحتل من جديد مكان المركز من المنظومة الفكرية للمضاهيم المهمة على القصيدة في فضاء عمل الدهن ، وليشطب هذا المفهوم على نحو يبدأ به أثر الفاعل بعد الفراغ من تلقي القصيدة فلا ينتهي بنهايتها ، وليستبدل بذكر الاسم مرة أخرى كل المفاهيم التي ارتبطت به منذ بداية القول إلى نهايته ، وليؤكد - قبل كل ذلك وبعدة نصية - نضجه ، وكأنه يضع القصيدة ككلها بأن يعدد إلى اسم المحبوبة الذي صوّره به مقالة صريحاً ثم توارى طويلاً خلف الضمير ليذكر صريحاً مرة أخرى في آخر كلمات القصيدة كأنه يضع القصيدة كلها بين قوسين .

ثمة لفظ آخر يشكل مسألاً للقصيدة كلها بتكراره تكراراً محضاً هو لفظ « الدهر » :

- ٢ - لاينة عجلان إذ نحن دعا . ولئى حال من الدهر تدم ؟
٣ - أصبحت فقاراً وقد كان بيني سالف الدهر أرواب الهجوم
١٣ - تبكي على الدهر ، والدهر الذى أبكاك ، فالندم كالنجم هزيم
١٦ - كم من أسمى ثروة رأيت حل : على ماله دهر غشوم

ثم إنه يأتى إلى البيت الحاتم فيغير باللفظ المنسج من الدهر في تسمية مبهمة تجمع كل ما سبق ، وتنشط ذلك المفهوم تنشيطاً يندأ أثره كذلك إلى ما بعد الفراغ من تلقي القصيدة ؛ وذلك قوله :

- ٢٠ - ولفتي غائل يقول يا ابنة عجلان ، من وقع الحزم وهذا « الدهر » أو « الغائل الذى يقول » يدخل مع المضاهيم الأخرى المتضمنة في تلك القصيدة في علاقة جبرية بالنظر . فهاية عجلان ، وإن كانت تحتل موقع القلب من هذه المضاهيم ، ومركز الجاذبية الذى ينظم علاقاتها بعضها ببعض ، نقول إنها ، وإن كانت كذلك ، هى ليست مفهوماً فاعلاً بنفسه بل فاعلاً بغيره ؛ وغيره هذا هو « الدهر » أو « الغائل » ، ويمكن القول بوجود ثلاثية تحكم كل المضاهيم الداخلة في تشكيل فضاء القصيدة . وهذه الثلاثية هى « الفاعل والغائب والأثر »^(٢٨) فالدهر هو المقوم « الفاعل » ، وسائر ما عداه : ابنة عجلان ، واللبل ، والرسوم ، والإنسان ، كلها مفاهيم تدخل تحت « الغائب » ؛ والظلال ، والإضرار ، والسهد وتبدل الأحوال « أثر » . يند أن من هذا « الغائب » ما هو « فاعل » بغيره كما ذكرنا ،

- ٥ - يا ابنة عجلان ، ما أصبرنى على غروب كنت بالقدم
٢٠ - ولفتي غائل يقول ، يا ابنة عجلان ، من وقع الحزم وهذا التمدد في الأصوات يصحبه من جدل التواتر والتخيرات في التشكيل اللغوى ما يجعل من تجربة النص شبكة من العلاقات الصياغية والمضمونية الأسرة ، التى تمل من كلمة النص وفعالته . وسنحاول الكشف عن هذا الجانب بمجالياتنا لوسائل السبك والحيك الفاعلة في هذا النص .

٧ - وسائل السبك

ذكرنا أن ثمة وسائل ينسبك بها النص ، وتقوم على مبدأ الاعتماد النحوى (بالمفهوم الواسع لمصطلح النص) . ويتحقق الاتيحاد النحوى في شبكة من العلاقات الهرمية والمتداخلة ، ويتأتى في مستويات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية ودلالية ، كما يتخذ أشكالاً من التكرار الخاص ، والتكرار الجزئى ، وشبه التكرار ، وتوازي اللبائى ، وتوازي التعبير ، والإسقاط ، والاستبدال ، وعلاقات الزمن ، وأدوات الربط بأنواعها المختلفة^(٢٩) . وكل أولئك إنما يتسحق في أنماط متداخلة ومتعاقبة ، تتباين من نص إلى نص ، كما تتباين داخل النص الواحد بحسب ما يشتمل عليه من بنى صغرى ، وبحسب التمازج الكلية التى تشخص وحدته واستمرارته . وجدير بالذكر أنك ربما وجدت هذه الظواهر ، بعضها أو كلها ، في التراث النقدي والبلاغى عند العرب أشثاً وفراشاً ، لانصرافها إلى متابعة الشاهد والمثال والجملة . ولعل في التراث البديعى من التراث والخصومة من هذه الوجهة ما يحفز الجالدين من الباحثين إلى استقراء وسعهم في إعادة تشكيل هذا المعلم من منظور نصي^(٣٠) .

ونأى أولاً إلى أظهر وسائل السبك وأندأها إلى الملاحظة المباشرة وهى التكرار (أو الإعادة) recurrence في ظاهر النص . لقد ارتبط التكرار في التراث النحوى بالتوكيد اللفظي ، وفي التراث البلاغى ، بالتوكيد لنكتة : كتأكيد الإنذار ، أو الإيقال ، أو زيادة المبالغة ، أو غير ذلك مما نص عليه البلاغيون وأوردوا عليه الشواهد . بيد أننا في النص المائل نجد أنماطاً من التكرار كلها جدير بالنظر وقابل لاستكناه دلالاته المتعددة ، ولتأكيد نصية النص . لننتقل القسم الأول من القصيدة ؛ فنستجده يتقدم من بين جميع أمثلتها بتكرار محض Fall recurrence (ونعني به إصادة أصبان الألفاظ) ، يبدو واهياً ومقصوداً ، لاسم المحب « ابنة عجلان » ، إذ ذكرها في صدر البيتين الأولين في موضع الخبر المقدم ، ناسباً إليها الرسم ، ومتحدثاً عنها في صيغة الغائب ، ثم ذكرها غائطاً إياها خطاباً مباشرًا في صدر البيت الخامس . وما أجدرنا أولاً أن نتوسع في مفهوم الاثبات البلاغى لنجاوز أسوار « خصر » في تغيير الضمير مع اتجاه الجهة ، فنضيف إليه تغيير جهة التكلم مع اتحاد موضوع الكلام . وما سبقه الآن من مثال لذلك ، كما قد يكون من أمثله أيضاً التجربة على مذهب السكاسكى ، الذى ضربوا له مثلاً قول الغائل :

تُطاول ليلىك بالإنسداد ، ونعنام الحسنى ولم تنرسيد

subordination = وكذلك الحديث عن الاستبدال بين الصيغ **proforms**، ولاسيما مرجعية الضمائر وربطاتها بالتوافق والتخالف بين الجاني = كل أولئك ما يزال في حاجة إلى كلام شديد التحصيل والتفصيل، بل في هذا النص على التبيين، بطل في جميع نصوص العربية قديمها وحديثها، وإن كان الأثر مع النص الشعري هو أظف مسكاً، وأصعب مثلاً، وأعظم جدوى.

يبد أن لا أريد أن أفرغ من هذه التجربة القليلة دون أن أنفض إلى مسألتي أحسبها على جانب كبير من الطرافة والخطر، لصلتها بالباشرة أو غير الباشرة بتهمة تنحلاً لكثير من الدارسين أن يردوها في حق الشعر المرئي القديم وما يسمى لدى بعض المحدثين بالشعر المودعي؛ فلما أولاهما فاتهم الأوزان العربية بالرتابة والقصور عن استيعاب تنوعات التجارب الإنسانية وإبراز خصوصياتها؛ إذ هي في رأي كثير منهم - لا تتمد أن تكون قوالب عامة يجري حشوها بالكلام ليعبر القالب الواحد منها عن تجارب مختلفة الموارد والمصادر، ومنزوعة الأزمنة والمصور. وكانت هذه المقولة حافزاً لجميع حركات التمرد الأيدي على وحدة الوزن والقافية وما اتسبأ به، عند أصحاب هذا الرأي^(٢٧) من رتابة وجود. وأما ثلثة التهمتين فتتصل بما شاعت تسبته حيناً من الدهر بالروضة العضوية، وبقلة حظ شعر الجاهليين ومن نما نحرهم من هذه الروضة، والقول بجمالية القصائد الجاهلية إلى إعادة الترتيب لتتوالى أيانها على أساس من الضرورة أو الاحتمال ومن البين أن وجهتنا في التمهيد إلى أصل القضية تختلف اختلافاً كبيراً عن وجهة من يجهلون هذا اللعب، ذلك أن الباحث الذي يشتغل عن هذا المظهر الساذج من مظاهر الروضة في النص، ويحكم عليه بالضعف واختلال البناء إن هو لم يستجب لتعاليم أرسطو وتوجيهاته لكتاب المسرح - إنما يبدل معايير أخرى أعظم خطراً، وأصدق قياساً، وأقوم قبلاً في الكشف عن أسرار الأدبية والشعرية في النص. ولا يتم الكلام في هذا الشكل إلا بإضافة كاشفة من المقامات التي يتشكل منها النص، والملاحظات المنظمة لحركتها، ثم بمقاربة لملاقات الزمن في القصيدة. وأمر النص الشعري في ذلك لد زاهر؛ فليس الزمن هنا زمناً متجانساً أو مقبلاً بمقياس مجاز واحد، ولكنه منظومة معقدة من الأزمنة المتجانسة؛ كلها فاضلة في تجربة الشاعر وفي لمليات اللفظية والشعرية السابقة واللاحقة والمضاجبة لصياغة القصيدة، وفي المظهر المعنوي الذي تتحقق فيه القصيدة، بما سنيناه ظاهراً النص. وحسبنا الآن أن نثير إلى عناصر منظومة الزمن، وهي الزمن الموضوعي، والزمن الذاتي، والزمن النحوي، وسيلج بنا ذلك، لا عمالة، في مسائل من صميم الممار التال من معايير النصية وهو الحيك. ونأخذ الآن في شيء من تفصيل القول، وفي إيراد هذه المقولات على النص الموضوعي للمدرس، بادئين بالشكل العروضي فيه.

٨ - ثابت الوزن ومتغير الإيقاع

القصيدة من «البيط» وهو بحر من أعرق بحور الشعر في العربية. ولكنها جملت في ضرب غير مطروق من أشعره، هو

هنا في المنظور النصي يكتبك الجناس التام (في التكرار المدهش) والجناس المحرف بأنواعه (في شبه التكرار) يبدأ خطيراً في تأسيس نصية النص؛ حين يجاوز حدوده أسوار الجملة أو الشاهد أو المثال؛ إذ لا يعتد به جناسا عند البلاغيين إلا إذا وقع في هذه الخفود - إلى النظر إليه في النص بما هو واحد من تجليات السبك الذي هو معيار من معايير النصية - هل ما قمنا. ثم تكون النظرة إليه على هذا النحو فائحة للكشف عن الكيفية التي وظفها بها في النص^(٢٨). ولنتلبر هذا من المقارنة بين البيتين الآتين، على بعد ما بينهما من جهة متوحيها في النص:

٦ - كان فلها عفار قرقف نش من الدن، فللكس رذوم
١٣ - تبكي على الدهر، والدر الذي أبكك، فالدم كالش
هزيم.

لقد تابنت جهة القول بين البيتين؛ فهي المجرية الحسناء البلهاء النجوم في الأول، وهي الشاعر المحب الباكي المورق في الثاني؛ ومن ثم اقترن المقار بالدين هناك، والدمع بالشر هنا؛ ثم يتم الاستدعاء الذي يفسد المسارقة باستخدام نش وصفنا للمعارف، والنش ظرفاً للدمع، وإقامة التوازي **parallelism** بين البيتين الخافتين في البيتين: الكأس رذوم/الشن هزيم، ثم الإدراج بالواو اللدنية في الأول، وإيالة المدية في الثاني، على نحو يصور بالصوت مبادية بعضها لبعض. ترى لو أننا وقفنا بالبحسن البديعي عند حدود البيت لانجواها إلى ما سواه، وحصرنا وظفنا في الزخرفة وطرافة اللعب بالأصوات، أو كان يمكن لنا أن نستكشف وراء هذه البساطة الخادعة في النص الجاهل هذه الشبكة المعقدة من العلاقات المتماثلة، ونلاحظ كيف يتجلى باطن النص في ظاهره، وكيف يبدك ظاهره إلى باطنه، ليبرز من خلال ذلك كله روعة الفن وجماله وقلا؟

ألمنا في الأسطر السابقة بفهمم التوازي، وضربنا له - بما - مثلاً من البيتين السادس والثالث عشر. والتوازي في ذاته نوع من التكرار ولكنه ينصرف إلى تكرار الجاني مع اختلاف العناصر التي يتحقق فيها المبنى. ويمتد مفهوم التوازي بمفهوم الحذف **Ellipsis** وهو تكرار المبنى مع إسقاط بعض عناصر التعبير. وهما وسيطان من وسائل السبك بعيدتا الأثر في التشكيل المعنوي لهذا النص. وهما قد يجتمعان وقد ينفردان. ونمن نلاحظ التوازي مصحوباً بيمينه ضرب بعينه من المباني على كل قسم من أقسام القصيدة. كما أن الحكمة لا تكاد تغني في معظم الأحوال حين يعمد الشاعر إلى المخالفة بين الجاني للحلقة قاعدة التوازي أو تقصها. ويقول بنا أمم القول إذا ذهبتا نرصد مظاهر التوازي والحذف في الجاني وكيف يتداخلان ويتصلان على نحو يوراث حركة المفاهيم، وينشطها، ويعيد صياغة العلاقات المهمة عليها في فضاء النص.

وليس من البسير أن يقضي الباحث لياته بتبع سائر أشكال السبك والحيك في هذا النص وقد بغى منها قدر صالح؛ فالروابط بأنواعها، كروابط الوصل **conjunction**، وروابط الفصل **disjunction** والربط المشتمك **contrajunction**، والربط بالالتجسية

« مجزوه البسيط » . ويبدو أن الشاعر كان كلّفنا هذا الضرب ؛ فقد ضمت الأصمعيّات له مقطوعة من أربعة أبيات ، مطلعها^(٢٧٨) :

السُّرْقُ مُلْكٌ لِمَنْ كَانَ لَهُ

والمُلْكُ مِنْهُ طَوِيلٌ وَقَصِيرٌ

ونلاحظ هنا أن تعنيقي البسيط وهما « مستعلن » و « فاعلن » تماثلان بتعدد أشكال الزحاف الداخلة عليهما ؛ فالأولى يدخلها الخين (وهو حذف الشا من الساكن) ، والطرّ (وهو حذف الرابع الساكن) ، والخيل (وهو اجتماع الخين والطرّ) . ومن ثم توجد مع التفعيلة الصحيحة غير المزاحفة « مستعلن » ثلاث صور أخرى هي « مستعلن » و « مستعلن » و « متعلن » . أما « فاعلن » في الحشو فيدخلها الخين فتشترط إلى « قِيلن » . وما بنا أن نستقصى الصور المختلفة التي تتحقق بها الأحارض والأضرب في « البسيط النام » و « البسيط المجزوء » لنسوق للقارئ متنا في العروض ؛ فلا شك أن كثيرا من القراء يذكرون ذلك الأمر بالبدية ، وأكثرهم من المختصين الذين يمكنهم استشارة مصنفات العروض^(٢٧٩) . ولكن الذي بنا هو إجراء نوع ما من المقارنة ، يتضح به فرق ما بين ثوابت الوزن ومضغرات الإيقاع . ونحن نعلم أن « فاعلن » في التام حين تقع عروضاً أو ضرباً يجوز فيها الخين في الموضعين فتشترط إلى « قِيلن » ، ويحوز أن تكون العروض بخيرة والضرب « مقطوعاً » (أي حذف الخامس الساكن منه قال إلى « فاعلن ») . بيد أن التغيرات الحادثة للعروض والضرب في « البسيط التام » هي علل يلتزم بها الشاعر في القصيدة كلها ولا حيلة له فيها بالأخط والتترك – فمأذاهن « مجزوء البسيط » ؟ إن الضرب الذي استخدمه الشاعر في مفصلية الموضوعة للبيت ، وفي أصمعيته التي أشرنا إليها ، هو ضرب مذيل وعروضه صحيحة أو « ممرّة » بمصطلح بعض العروضيين ؛ أي أنها عريت من التثليل والترهيل والتسيب^(٢٨٠) . والضرب المذيل هو الذي يزداد في آخره سبب خفيف فيصير إلى « مستعلن » . والسماح الفارقة بين الصيغة الناعمة والمجزوءة أن الزحافات الداخلة على أصل التفعيلة – وهو « مستعلن » – يجوز فيها الخين والطرّ والخيل ، ولا يلتزم فيها إلا بالتثليل إن وجد . أما « فاعلن » في المجزوء فلا يلحقها الخين ، خلافاً لحشو « التام » . ولم نجد فيها وقع أن استثناء لذلك إلا شاهداً واحداً هو عجز المطلع في الأصمعية التي أسلفنا الإشارة إليها ؛ وهي قوله :

« والعمر منه طويل وقصير »

يجوز هنا إشباع الضمير في النطق ، وبهذا تطرد القاعدة وتتغنى الاستثناء .

وأيسر مقارنة بين المجزوء والتام هنا يندى إلى أن التام أكثر انتظاماً وخضوعاً للقالب الوزني من المجزوء . ومن ثم فإن المسافة الفاصلة بين ثابت الوزن ومتغير الإيقاع ليست في التام جدد بعيدة . أسأ في المجزوء فإن « فاعلن » ، التي تتوسط الشطر ، تبقى عموداً للنغم بما هي تفعيلة صحيحة غير مزاحفة أبداً ، وهي مسبوقة وملحوقة

بتعنيقين تدخلهما – نظرياً على الأقل – مت زحافات ، على فرض وقوع « الخيل » في كل منها . وحاصل ذلك أن في المجزوء كسراً لرتابة الانتظام ، وإتاحة المجال لأكثر من تشكل نغمي يذلي عنصر المقابلة ، ويثقل توقع الأذن ، ويغني عنها الاستسلام لرتابة النغم . وإذا رمزنا للتفعيلة الصحيحة بالرمز ص ، وللمخونة بالرمز خ ، وللمطوية بالرمز ط (ولا وجود للخيل في القصيدة) ، ولعمود النغم بالخطين المتوازيين || ، تبين لنا اشتمال القصيدة على التشكيلات النغمية الآتية :

- ١- ص || ص
- ٢- ص || خ
- ٣- ص || ط
- ٤- خ || ص
- ٥- خ || ط
- ٦- خ || خ
- ٧- ط || ص
- ٨- ط || خ
- ٩- ط || ط

ويتحصل لنا مما سبق في الأبيات العشرين (وجميعها ، بحسب البيت شطرين ، أرى صورة (الصور الآتية :

- ١- ٩ ، ٩
- ٢- ٥ ، ٩
- ٣- ١ ، ٣
- ٤- ٨ ، ٣
- ٥- ٤ ، ٩
- ٦- ٩ ، ٤
- ٧- ٣ ، ٣
- ٨- ٩ ، ٣
- ٩- ٥ ، ٧
- ١٠- ٩ ، ٧
- ١١- ١ ، ٥
- ١٢- ٧ ، ١

- ١٣- ٣ ، ١
- ١٤- ٣ ، ٤
- ١٥- ٧ ، ١

- ١٦- ٧ ، ٢
- ١٧- ٣ ، ٤

١٨ -	٣ ، ٢
١٩ -	٤ ، ١
٢٠ -	٦ ، ٧

ومتصلة على طريق التلازم بأهلها ذوى الشراء ونباهة القدر . ثم إنها هي وأهلها موضوع للنحو والثناء والإقمار . أما الشاعر فيقف بين الخطام والركام لا يبرح ، مستكثرا على نفسه ما هو فيه من خلود مقيت ، متعجبا أمام المحبوبة من مصابريته لخطوب تحت فيه كنجت القدم . أما الشعر فهو الفاعل الذى لا يتفعل ، وهو المتصرف فى الجميع على مقتضى مشيئته .

لأبد لنا من وقفة ثمانية عند هذه الفاتحة فى النص . حيثل يظهر لنا كيف تقسمت فى آياتها الخمسة جميع المفاهيم والعلاقات الفاعلة فى النص كله . ويدلو سائر النص بعدها اثباتات ونجليات تثيرها وتنشطها وتستدعى بعضها بعض ، حتى إذا فرغ المثلى من النص تبين أنه إذا فرغ من ظاهر النص فى لحظة من زمان ، ولكنه أصبح كى كيانه عنصرا من عناصر عالم النص . فى هذه الفاتحة يطالعنا : المحبوبة ، والسر ، والشاعر ، والذووالأثر . فلما لمحيرة نذكر باسمها الصريح فى هذه الفاتحة ثلاث مرات ، ثم تشكل مرجعا متصلا للضمائر ، تنحبك بها القصيدة حتى يهايتها ، وفى النهاية نذكر بالاسم الصريح مرة أخرى وأخيرة ، على نحو تتخلق به بنية ظاهر النص . ونحن نلحظ أن مفهوم « المحبوبة » كان المحور الوحيد للقسم الثالث ، وأن هذا القسم « وقد وضعت فى النص بين قوسين » جاء فى بنية القصيدة اعتراضا واضحا بضمير الغالب ، بين قول الشاعر عن نفسه « ما أصبر على عطوب » ، فى نهاية القسم الأول ، وقوله « أرقى الليل برق » فى مفتتح القسم الثالث . ومن ثم فإن تأويل هذا الاعتراض هو أنه حديث للنص الذاتية عن نفسها حين تشغل بعارض يعرض لها عن الاستمرار فيها هي فيه من حديث . ومن ثم كان الأجلر بالقسم الثالث أن يوضع بين قوسين يعترضان تحدر البرج المسروح بحديث النفس الصامت .

ولكن سؤالا ملحا هنا يطلبنا بالجواب الشاق ؛ إذ كيف تسبى هذا الاعتراض ؟ وكيف استدعى إلى الذهن ليكون فاصلا معترضيا بين حديث متحدر متصل ؟ والتماس الجواب المنطقي يدلونا يسيرا ودالا على صدق الفن ؛ فذكر ابنة عجلان فى نهاية القسم الأول كان شرارة الارتداد إلى الباطن فى لحظة لا تقاس بيزمن الناس ، فبرزت ابنة عجلان من المخزون الذهبى التشظى متناط الفعل والانفعال . ثم ها هوذا الشاعر يترسل فى وصفها ؛ فهي الفتاة الجمعة ، التى تستغنى ببدنه الفرائش عن اصطلاخ النار ليلا ؛ وهى التى لا توقظ لفرادى لا لتناوله ؛ لأنه لا يمحلهما إلى الزاد خوف أو حرمان متوقع ؛ ولا لصحة ؛ لأنها مكتفية بخدمة . وهى فارقة بالبال ، خلية من الشراطل ، طويلة النوم . هنا تتفتح شرارة الارتداد إلى الظاهر . وهو ارتداد يولد فجأة وما هو بفجأة . إنه ارتداد على سنة استدعاء الضد للضد ؛ فالخلة وفرغ البال وطول النوم من صفات المحبوبة وهى التى أنتجت حديث الأرق والتنصب وطول الليل والجفن القريح وتغير وجهه الضمير فى القسم الثالث . وعده هى التى أنتجت حديث البكاء على الدهر ومن الدهر فى القسم الرابع . وهكذا يولد منطق التضاد فى النص صادقا ومفهوما على نحو يشكل حركة المفاهيم فى عالم النص ،

والآن ، كيف يمكن بعد ما رصدناه من تنوع عظيم فى تنابعت الصور أن تثار تيمة الرثابة وجمود الغالب فى وجه نص كهذا النص ؟ ونحن نستطيع ، بيسير من التأمل ، أن نصل من هذه التنابعات إلى عدد من الملاحظات التى نحسبها صادقة فى هذا المقام : فالتنوع مصحوب فى القسمين الأول والثانى بسيادة الصورتين ٣ ، ١ وفى القسم الثالث ١ ، ٥ ، ٧ ، وفى الرابع بسيادة الصورتين ١ ، ٣ . أما فى القسم الأخير ، الذى يشكل ذروة التحولات المتساوية فى النص ، فإن الصور تبدى قدرا واضحا من التنوع ، ويبدو المظهر اللغوى مترددا ترددا واضحا بين التحفقات الممكنة ، وتختفى بعض الصور التى سادت فى الأقسام السابقة اختفاء تاما أو تكاد (١ ، ٩ ، ٥) ، وتدخل صورتان جديدتان لم يرد لها ذكر قبل ذلك بإطلاق (٦ ، ٧) ، بل يتكرر الغالب الأساسى بجميع تشكيلاته النغمية فى الشطر الثانى من البيت الثامن عشر ، بدخول تعقيلة من بحر شعري آخر هى « متفاعلة » (وذلك قوله : وتحوّلت شقرة إلى نجم) من الكامل ، خلافا لقوانين أهل العروض . وهكذا تبدل الشقة بين ثابت الوزن وتغيرت الإيقاع . ويعتقد ذلك كله بظواهر أخرى كتشبع أزمى المستمر ، وبرزت التراكيب الخسمة بالإضراب أو الإسقاط ، المركبات الظرفية :

- ١٨ - بيتا آخر نعمة إذ ذهبت .
١٩ - وبينما طاعن .. إذ حل رحلا ، وإذ خف المقيم .

بتتابع التشكلات والصور النغمية فى حركة موجية مسطوية لتكشف لنا بما يشبه الموسيقى التصويرية عن استجابة متوترة عذبة لجيشان النهاية فى القسم الحاد من النص ، حيث ينتهى فى آخر آياته بصورة حية نامة لرغبة المواجهة المحتومة والمحسومة بين « الفاعل » و « المفعول » و « وقع الحزم » .

٩ - فى حبك النص : المفاهيم والعلاقات .

سبق أن استظهرنا ثلاثة أنماط جامعة للمفاهيم السابحة فى فضاء النص ، وللعلاقات المنظمة لخرتكها ؛ وهى « الفاعل » و « الغالب » و « الأثر » . وذكرنا أن المفهوم المختص بصفة الفاعلية هو ما كان فاعلا بنفسه (وهو الدهر فى النص) . وأما « الغالب » فلو درجيات ؛ إذ منه ما هو قابل بنفسه فاعل بغيره ، كالمحبة والليل والبرق ؛ ومنه ما هو قابل وحسب ، كالرسم ، والشاعر المبتلى ، والإنسان الذى يولد فى النص عاجزا ومفعلا أبدا .

وتبدأ القصيدة فى القسم الأول بمفهوم يقدح شرارة البدء ؛ إنه « الرسوم » المحاضرة حضورا ذهنيا أو حينا ، وهى مسرح الحدث ، وقد أسندت إليها ابنة عجلان مذكورة بالاسم الصريح . والرسوم فى هذا القسم معزوفة مكانا باجرا ، ومعزوفة زمانا بالمعهد القديم ،

في العلاقة بين جهة الإنتاج وجهة التلقي ، وفي وجوه التقابل بينها إلى ساحة مقبلة .

ويمكن القول بأن الزمن الموضوعي بما هو كم متصل قابل للقياس عتد ما قبل اللحظة الآتية وإلى ما بعدها ، وعيكم بتعاقب الليل والنهار والفصول وحركة الأرض ، يشكل ظرفا كونيا مضيقا للوقائع والأحداث ، مفارقة لروية أفراد البشر ، وغير قابل للتشكل طبقا للمشاعر والمواقف . أما الزمن الذاتي فزمن خاص بكل فرد ، لا يبالى بالكم الموضوعي للقياس ، ولا يخضع له ، بل ربما كان بالنسبة لصاحبه أصدق وأدنى إلى المعيار الصائب ، والصق بذات نفسه ، أو ما ترى إلى قول صاحب النص :

« وليسلة يثها مسهرة
قذ كدرتها صل عيش الموم ؟ »

إنه في هذا القول يبدى وعيا ومعرفة بالبيئة بما هي وحدة من زمن موضوعي ، ولكنه لا يجد لظواهر الحضي تفسيراً إلا أنها تكررت على عينه بفعل الموم ، فذلك فرق ما بين الزمن الموضوعي والزمن الذاتي .

ثمة فرق آخر يميز به كلامها بعضها من بعض ، فالزمن الموضوعي قابل للتقسمة إلى ماض وحال واستقبال ، وفقا للحظة الفعل . أما الزمن الذاتي فلا يعترف بهذه الحدود الفاصلة ، القابلة للقياس الموضوعي ، فالحظة الواحدة يمكن أن تكون بورة جامعة لتجربة الإنسان ماضيا وحالا ، ولخوفه وطموحه استقبالا ، ومن ثم يتسم الزمن الذاتي بزوال الفواصل ، وسرية الاستدعاء والربط بين المواقف والمفاهيم حرية لا تحدها حدود . وقد استيقظ الأنظار إلى هذا الفرق اللطيف وأثره في دراسة الشعر ، والجاهل منه بعضة خاصة ، الأستاذ محمود عماد شاكر حين تعرض بالمدارسة للمفضلية ، التي أسلفنا إليها الإشارة ، « وذلك حين ميز بين ما سماه زحفي الحدث و « زمن النفس » ، ورأى الشيخ الجليل أن ثمة زمنا آخر هو « زمن التفتي » . لكن « زمن النفس هو الزمن الشعري على الحقيقة ، وهو أنفذ الأزمنة الثلاثة في غناء الشعراء »^(٣١) ، ولاشك أن الصيغة النافذة التي طرحها الشيخ فتية بذاتها ويقاقلها عن الإطراء من مثل . بيد أن ما يزيدك حيبا وأصجابا بهذا الكلام أنه كلام عربي جبين ، استنبت شجرته الطيبة في عمق تراث العربية ، فجاه موافقا لصحيح العلم وديق النظر في أمر الشعر بكل لسان .

ونود هنا أن نلم إلماما سريعا بما سماه الشيخ الجليل في أطروحته « زمن التفتي » ؛ فلهذا أراد به أن يكون مقولة وسطا بين زمن الحدث و « زمن النفس » ؛ إذ هو زمن البرق والإفصاح وإخراج التشكل النصي من حيز القوة إلى حيز الفعل . وهو وإن يكن بذلك من أزمنة « الأحداث » - أي أنه زمن موضوعي قابل للقياس - فهو زمن يتسلط عليه زمن النفس ويوجهه ويفعل فعله فيه . وحسن أن يكون - بذلك - لحظة زمنية ينقسم بها الإنجاز الشعري إلى ماض وحال ، وأن ترصد علاقته بأجزاء القصيدة ليُعلم أنها كان أولا في

ويتجل من ثم في ظاهر النص . وإذاً يكون هنا للحديث عن الوحدة العضوية بمفهومها الأرضي كسي التصليب مورد في هذا المقام ؟

ونأتى إلى مفهوم « الدهر » الفاعل المتصرف ، الذي كان موضوعا لسؤال يراده بلى في القسم الأول (وأى حال من الدهر تدم ؟) فتجده يتجل بصورة أخرى في مفتاح القسم الرابع : « تبكى على الدهر والدهر الذي أبكأك ؟ » . ثم إذا القسم الخامس والأخير شيء كله تأكيداً بالصور المتضاربة على توالي أربعة أبيات لهذا المفهوم ، ولعلق، سلطاناً في التصرف ، حتى نأتى إلى البيت الأخير فإذا الدهر هو الغائل الذي يقول .

وأما الشاعر فيبدو على سبيل التذكير مؤتسا بالبيئة في البيت الثاني من القسم الأول ، ثم إذا هو يصير موضوعا للتحول ، وإذا الخيار أمامه تتبدل ، والناس من حوله يتخطفون ، ويبقى هو يحسب نفسه خالدا لا يبرح ، لظول مصابرة للخطوب . وتتوزع الأشكال والمواقف والأثار التي كتشف الشاعر ، حتى يأتى البيت الأخير من النص ليبرز الأمل بالخلاص من هذا الخلود المقيت على يد الدهر الغائل . وليت شعري يكون التداعي بين قوله في مفتاح النص : « يادوا » ، وقوله « أحسب خالدا ولا أريم » ، ثم قوله في آخر أبيات النص « وللفق غائل يفوه » تداعيا عاريا من الدلالة ؟

ومند أن يذكر الشاعر صبره على الخطوب نجد أجزاء النص تتحول كلها إلى ماضيات نقطة لهذا المفهوم ، ويصبح الشاعر والناس والزمان والكان موضوعات لتصرفات الخطوب ، تشتت بالفعل وبالقابلة للفعل . ونود أن نشير هنا إلى الكيفية التي يتم بها أحداث الأثر المراد من التحول المطلوب ؛ فتمتددا يقوم الشاعر بتشيطت عنصر من العناصر المعرفية في النص فإن العناصر الأخرى ذات العلاقة الوثيقة بها في المخزون الذهني يتنابها النشاط (وإن لم يكن مستوى نشاطها مساويا لمستوى نشاط العناصر الأصلية) . ويسمى هذا البذا في علم النفس الإدراكي عادة بالتنشيط للتشتر . ويثل هذا النوع موقعا وسطابين المفاهيم والعلاقات التي جرى تنشيطها بتأصيلها ، وما يمكن لصالح النص أن يثيره في المطلق من تفصيلات على درجة عالية من المحصورة والثراء . وتكون العلامات اللغوية الدالة على المفاهيم مراكز للتحكم control centers في البنية اللغوية لظاهر النص ، وفي حركة المفاهيم وعلاقاتها في عالم النص .

١٠ - أزمنة النص :

سبب أن أثارنا أهمية مدارة الزمن في القصيدة ، وأشرنا إلى أنه ليس زمنا واحدا متجانسا مقبسا بعبارة واحد ، ولكنه منظومة معقدة من الأزمنة المتجددة ، يمكن أن تميز فيها ثلاثة عناصر : الزمن الموضوعي ، والزمن الذاتي ، والزمن التحوي . ولله العناصر جهتان تمجددان للمعنى والعلاقات على نحوين متقابلين هما جهة الإنتاج وجهة التلقي . ومثما هنا هو معالجة الأمر من جهة التلقي . ونودع أمر القول

للموضوع كذلك . ومن ثم لم يكن عجباً أن يتجلى هذا التعقيد فيما نسميه زمن النحو .

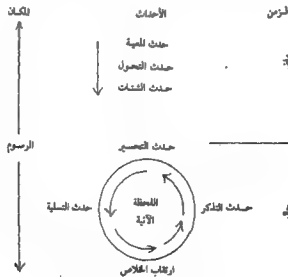
وللتبسيط : أن « الزمن في النحو » غير « الزمن في اللغة » ، ذلك أن الزمن في النحو زمن تقميلي ، يلخص رؤية النحوي ووصده للزمن في اللغة . ومن الطبيعي أن يتفاوت حظ القاعدة النحوية من الدقة والشمول والبساطة . ويستين لنا صدق هذا القول إذا عرفنا أن « اللغة » غير « النحو » . وحسبك من دليل على ذلك أن تقسيم الزمن في نحو العربية إلى ماضٍ وحال ومستقبل لا يمكن أن يستوعب تعقيدات العلاقات الزمنية بين الأحداث من جهة ، وبين الأزمنة بعضها ببعض من جهة أخرى . وانظر ، مثلاً ، تقسيم الأزمنة في النحو الإنجليزي للمدرس إلى بسيط ومستمر وتام ، ثم تقسيم كل من هذه الثلاثة إلى ماضٍ ومضارع ومستقبل ، وانظر بعد ذلك في اللسان العربي ، فإنك واجد فيه ، لا شك ، أمثلة صالحة لأن نورد تحت هذه الأقسام جميعاً . ولكنك غير واجد في النحو العربي التقليدي ما ينضج بعبء تصنيف الأزمنة بما يشبه ذلك أو يقاربه ، إذ استأثرت قضية الإعراب وما يتصل بها من ضرورة العمل على عصمة اللسان من الزلزال بالاهتمام الأصيل ، فوضعت أحباط من مجال اللغة وتراكيبها تحت الباب الواحد بجامع التشابه في العمل الإعرابي ، وأسكن كثير من التجانسات مساكن شتى بعملة اختلاطها في العمل . ولغات التحليل النحوي وإبداعات اللسان العربي جزاء ذلك غير كثير .

وتعود الآن إلى النص في محاولة لتحسس بها الطريق للكشف عن أبنية الزمن فيه . وأول ما يهتد إلى تأمله هو ما تلحظه من أن الزمن الموضوعي فيه بشكل أغنوجا على درجة عالية من البساطة ، على حين يبدو النموذج الزمن الدال معقداً غاية التعقيد . وفي هذا التناقض يكمن الكثير من أسرار كفاءة النص وفصاليته . وليسان ذلك نورد التصور الآتي للزمن الموضوعي ، لنستبين فيه الأحداث وعلاقاتها الزمنية :

التنفي ، وعلى أي نظام تصالبت وخرجت من حيز القوة إلى حيز الفعل ، وأن تستكن الحكمة فيما عسى أن يعرض لهذه الأجزاء من إعادة ترتيب على وجه يتغير بتعاقبها في « زمن التنفي » ، لتستقر به على لسان الرواة والشعبيين .

ولا شك عندنا أن مقولة « زمن التنفي » مقولة ذات خطر في تفسير عملية الإبداع ، وهي مظهر من مظاهر إدامة بناء التجربة الإبداعية بوصفها متكاً منهجياً للتجارب التقليدية . غير أن إصمال « زمن التنفي » - فيما نرجم - إنما ينتج بنية فرضية للقضية ، نتمسكها منها بالظن الغالب . وهي بنية تستمد حقيقتها من تماسك منطقها الداخلي ووصائته ، ولا يبعد أن يثور حولها الخلاف ، بل هو وارد على سبيل القطع . ثم إن « زمن التنفي » بالإضافة للشاعر هو غيره بالإضافة للمتلقى . وإذا كانت جدوى تحليل زمن التنفي ثابتة بيقين في جهة المتلقي عند إنتاج النص ، لا سيما في باب الرد على دعاء « الوجهة المعنوية » ، فإنها ليست بحال قيذا على التفسير والتلقي . ونحن حين نؤثر أن نبشر علاقة الزمن في النص من جهة المتلقي فإننا بذلك نطلق مقولة « زمن التنفي » من شرط التقيد بجهة إنتاج النص ، ونجعل من لحظة التنفي أزمنة لا زمناً واحداً ، تعتمد تصدّد الأفراد والأصهار والأصفار ، وفي ذلك لحمة من معنى الخلود في الشعر . من هنا آثرنا أن نطرح زمناً آخر نراه جديراً بالنظر في هذا المقام ، هو « زمن النحو » ، ليشكل مع الزمن الموضوعي والزمن الدال منظومة تنفقه من خلالها بنية النص ، ينزّس بإعماها مصاراً من معاهير النصية في القضية ، أي ما به تكون القضية نصاً تتحقق له أشرطة الكفاءة والفاعلية والملازمة . بيد أن الحديث عن « زمن النحو » ليس باليسر الذي يبدو عليه بادئ النظر ، لأمرين :

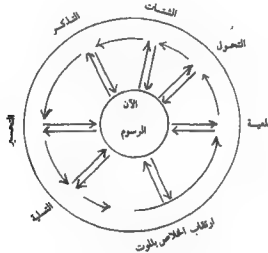
أولهما : أن الزمن في اللغة مقولة يتشاكس فيها الشريكان « الذات » و « الموضوع » ، ولا يمكن أن تكون سلباً لأحدهما ، إذ اللغة قتل الذات والموضوع في حقيقتها الملقدة ، وتقتل رؤية الذات



(شكل ١) تصور للزمن الموضوعي في النص

بعضها يقضى إلى بعض في غير تعاقب زمني وإنما بطريق الاستدعاء . ونلاحظ في هذا التصور أن الرسوم واقعة على أعراف الطورين ، ومتلبسة بهما جميعاً ، فهي (لاينة عجلان بالجو) ، أي أنها مطروقة مكاناً وبينها وبين المجبوبة إسناد ينسجم بالثبات ، وهي أيضاً مقابضة للمعاق (لم يتعينين) بولازمة تقدم العهد (والعهد قديم) . ومن ثم فهي مناط الاستدعاء بين الماضي والحال (لاحظ ارتباطها غليظاً بالانحياشين) ، ومناط تنشيط المقاميم والعلاقات في النص (مع أن ورودها في ظاهر النص لم يجاوز ثلاثة الآيات الأولى منه) .

ذلك التصور الذي طرحناه للزمن الموضوع وإن كان يجعل شبهة التعقيد هو في ظننا غاية في البساطة إذا ما قيس إلى تصور العلاقات بين هذه الأحداث من زاوية الزمن الدال . ونفترض له الشكل الآتي :



(شكل ٧) تصور للزمن الدال في النص

النواسخ (أصبحت) و(أصبحت) و(كان) . وهنا تعترض سلسلة أفعال الماضي بصيغة مضارعة (وأي حال من الدهر تدوم) ، لتدل بصيغتها على زمان متجدد يعبر به من سنة لا تتبدل ، وعلى اعتراضية الجملة ، وعلى كونها من حديث البرج المتعرض لتعاقب الأحداث الماضية . ثم تسور هذه السلسلة - في البداية - بجملة اسمية تقيم علاقة إسناد بين الرسوم وابنة عجلان ، وفي النهاية بجملة إنشائية تبدأ بالنداء وتثنى بالتمجيد ، وكلتاها تؤكد مظهر الثبات الذي به يبرز ما يكتنفانه من مظاهر التحول .

وحين نأق إلى حديث النفس في القسم الثاني من القصيدة تسود الجملة الاسمية التي تقيد الثبات (كان فلها . . . الكأس رفوم) ، لها مقطرة ، فيها كياء ، بلهاة تؤوم ، كما يسودها الجملة الفعلية المبينة على الفعل المضارع للتعبد للزمن المتجدد ، نظراً لإللال والمادة (لا تصطلي النار ، لا توقظ الزاد) . وحين يعود الشاعر من حديث النفس نجده يستأنف استعمال الأفعال في الصيغة الماضية (أرقفي) ، لم يعني ، تسلى ، أشعرني ، بنتها ، كروها ، لم أغتمض . وشتان

يقول لنا هذا التصور في بساطة إن الزمن الموضوعي في النص يدخل في طورين : ماضٍ وحال ، وأن طور الماضي يتشكل من أحداث ثلاثة : حدث للمعية (إذ نحن معا) ، وحدث التحول (أصبحت قساراً . .) وحدث المشآت (بادوا . .) ، وأن هذه الأحداث تقع على متصل خطي تحكمه علاقة التعاقب .

أما طور الحال فإنه يتشكل من حدث التذكر (كأن فلها . . الأرق ، الخيال ، الغموم) ، وحدث التصوير (الدهر الذي أبكى ، البمع الذي كالشن) ، وحدث التسلية (نعمة ذهبت ، تحولت شقوة إلى نعيم) ، وارتقاب الخلاص (للفق غائل يقول) . وتختلف العلاقات الزمنية بين أحداث طور الحال عن أحداث طور الماضي في أنها تقع على متصل دائري مغلق ، مركزه لحظة الآن ، ومن ثم فإن

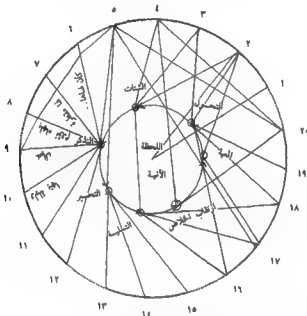
ويقول لنا هذا التصور إن الزمن الدال للنص هو لحظة آنية في الزمان ، متلبسة بالرسوم في المكان . وهي لحظة غير قابلة للقياس بضابط الزمن الموضوعي ، ولا تقع على متصل خطي تعاقبي . إن جميع الأحداث الماضية والحالية في الزمن الدال إنما تقع على متصل دائري مغلق بحيث يقضى بعضها إلى بعض ، ويستدعي بعضها بعضاً . وهي تتحرك في اللحظة الآنية على نحو مباشر وغير مباشر ، عكسا وطردا ، فبها بين بعضها وبعض ، وفي انجلاء من البؤرة الزمنية وإليها . وهكذا تبقى اللحظة الآنية زماناً والرسوم مكاناً هما مركز الجذب وقطب الحركة للأحداث الماضية والحالية جميعاً .

هكذا ينمقد مشكل الزمن في النص ، ويقع التداخيل بين الزمن الدال والزمن الموضوعي ، وينمقد هذا للمشكل في زمن اللغة الذي يقصر زمن الشعر في كثير من الأحيان عن تصويره وتصويره .

ونناقش الآن الكيفيات التي عبر بها زمن الشعر عن طور الزمن الماضي . ومن المتروغ بطبيعة الحال أن تسود صيغة الفعل الماضي متفية (لم يتعينين) ، ومثبئة (بادوا) ، وفي صيغة الماضي من الأفعال

جهة الزمن الذي فالأمر أكثر تعقيدا وتشاكيا ، إذ نصب كل أبنية الزمن على اختلافها في بؤرة الآن وتعلق منها ، ويقضى بعضها إلى بعض على وجه الاستبعاد والترابط العلى ودخالات الأزمنة . وبقيت النظر أن القصدية تصود في آخر بيت من أبياتها إلى صيغة الجملة الاسمية التي تفيد قيام علاقة الإنسان . والإنسان في آخرها بين الدهر الماضي والحقى المغفور (الشاهر) ، وفي البداية بين الرسوم الباقية وابتداء إعلان (المجربة) ، على نحو يشكل - في ثلثنا - نوعا من التماثل التكريري للنص .

ما بين دلالة الصيغ الماضية في القسم الثالث ودلالاتها في القسم الأول ، إذ إنها في القسم الثالث إذا أعلننا في الحسبان الزمن الموضوعي — منصر من عناصر بنية الزمن في طور الحال — وتشركها في ذلك أعمال المضارعة في صيغة المخاطب (القسم الرابع) . أما في القسم الأخير فإن لزمن في اعتباريه : اعتباراً في ذاته ، وهو يكون مستتراً لمخاطب لإتمام الجملة الظرفية المشكوكية في فعله ، وإذ ذهب ، إذ حل ، وإذ غف المقيم (. . .) ، وهو كذلك اعتبار بالإضافة إلى طور الحال (هذا من جهة الزمن الموضوعي) . أما من



شكل (٣) تصور العلاقات الزمنية للماضي في النص.

نقط تشكل مفاصل النص . وعلى أساس من هذا الاعتبار جرى
التقسيم الذي اقترعناه للنص إلى خمسة أقسام . ويمكن لقارئه أن
يراجع آيات القصيدة على الشكل متابعا شبكة التواصل الزماني بين
أحداثها السبعة ، ليمس على إحكام النسج في التشكيل اللغوي
للنص (كواسميدنه ظاهر النص) ، وصلة ما بين ظاهر النص وعالم
النص ، ورفق ما بين الزمن الموضوعي والزمن اللال ، ثم يستطيع
آخر الأمر أن يتعرف بالخبرة المباشرة من مدارة نص بعينه معايير
أساسيين من معايير النصية ، أي من المعايير التي بها يكون النص
نصا و بها معايير الـ Cohesion ومعيار الحبكة Coherence .
وما معايير كاشفة من قراء النص الأولى والقدرات الكامنة والفعالة
فيه ما هو نتاج إبداعه يستحق في اللغة وباللغة .

ويرى الغاربي في (الشكل ٣) رسماً يصور شبكة العلاقات الزمنية بين آليات القصيدة على نحو ما تصورها حين تأخذ في الحسبان الزمن الذي من جهة المثقلى . وفي الرسم متصل دائرى منقح ، يعمل حول محيطه أرقاماً تشير إلى آليات القصيدة العشرين . ويحلل مركزه الحلقة الآتية ، حيث يدور في فلكها الأزمة المملطة للأحداث السبعة في زمن الخيال . ويقتل هذه الأحداث عقداً (أو مراكز تحكم) تتصل بأرقام الأبيات التي تعالج مظاهر هذه الأحداث أو تبصر عن وجهه من وجهها . ونلاحظ أن البيت الأول يبرز اتجاهه باملاً إلى المركز كما هو متغير عن الرسوم الباقية وعلاقتها بالحلقة الآتية ، إذ هي منطاد الاستدعاء بين الماضي والحاضر ومنطاد تشبيل العلائل والمغامير في النص كله . ويعبر الممثل الدائري عن نفسه في شكل

الهُوَامَش

(١) للتفضل الفضي (ابن محمد بن جل) : التفضيلات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، الطبعة السادسة ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٩ ، ص ٢٢١ ، ٢٤١ .

(٢٧) التبريزي، (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني): شرح المفصلات تحقيق علي محمد الجبالي، القسم الثاني، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص. ص ٨٩٣-٨٩٩. وانظر: شرح لفصلته الرقش الأصغر

والحقاق ، لا يلتفت لخلق إليه ، أو إلى البحث عنه إلا إدراكه لتغير الحاصلات في النسق اللغوي للخطاب .

انظر في ذلك دراسة :

و جاليت الألفاظ : في : **قراءة جديدة لتراثنا اللغوي** ، كتاب الشاعري الأبي الطغاف بديعة ، السعودية ، ١٩٩٠ ، المجلد الآخر ، ص ٨٧٩ - ٩١٠ ، ولا سيما ص ٩٠٥ وما بعدها ،

Beaugrand and Dresslar, op. cit, pp. 57-74. (١٨)

(١٩) انظر شيئا من التفصيل عن هذه المسألة في : سمد مصلوح : « مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأساليب اللسانية »

نشر في : **قراءة جديدة لتراثنا اللغوي** ، السابق ذكره ، المجلد الآخر ، ص ٨٦٢ - ٨٦٨ .

(٢٠) لحازم القرطاجني تفرقة لطيفة بين جهات الشعر وأغراض الشعر . وهو يعنى بجهات الشعر قربيا ما تنبئه بتعليم النص ، إذ هي عنده موضوعات الأشياء التي يجده الشاعر إلى وضعها وعماكتها ، ويدبر معاني شعره عليها ، من حيث أن كل كلمة من هذه الجهات تثير عددًا من المعاني المنطقية بها ، على الشاعر أن ينتصها ويعمل فيها حسب أصول صناعته وبراعته ، ليتوصل إلى الوصف والمحاكاة . يقول لحازم عن جهات الشعر : « هي ما توجبه الأقاويل لوصفه وعماكتها ، مثل المحييب والظيف في طريق التسبيح . . . مثال هذه الجهات يمتد ما تعلق بها من الأحوال التي لها علاقة بالأغراض الإنسانية ، فتكون صانعة لاتتناسق للمعاني للاحاطة الحواظر ما يتعلق بجهة من ذلك . »

انظر : « مناهج البليغة وسراج الأدياب » ، تقديم وتحقيق محمد بن الحبيب بن الحويجة ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٧٧ ، ص ٣٤٦ - ٣٥٣ بإيضاح كتابها : « حازم القرطاجني منظومة المحاكاة والتضليل في الشعر » ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٧١ - ١٧٨ .

(٢١) هذه المصطلحات الثلاثة أساس النظرية النحوية عند السكاكي . وهذه أصلها ما رواه كان قد تحدث بها إلى وجهة أخرى . انظر مفتاح العلوم ، ضبط وشرحه (؟) نعم زوزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢٢) الإسراء : ٢٤ .

(٢٣) انظر في تفصيلات هذه الفكرة :

Beaugrand and Dresslar, op. cit, p. 60.

(٢٤) من أمثلة ذلك قوله تعالى : « فطعت ثم ثياب من نار يصب من فوق رؤوسهم الحميم » (الحجج : ٩١) وقوله : « فمائلنا من شافعين ، ولا صدق حيم » (الشعراء : ١١٠) .

(٢٥) انظر الخطيب الفزوني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن) : « التلخيص في علوم البلاغة » ، بشرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتب العربي ، لبنان ، د . ت ، ص ٣٣٨ ، ص ٣٨٩ .

(٢٦) انظر في أمر التقييم للسائل لبلاغة العربية . بحثنا من مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأساليب اللسانية ، في : **قراءة جديدة لتراثنا اللغوي** ، ص ٨٥٧ - ٨٦١ .

(٢٧) انظر في تفصيلات هذه القضية الفصلين الرابع والخامس من كتاب موريه (وقد سبق الإشارة إليه) . وقد عالج فيها الأساس التي قامت عليها حركات التجنيد التي دعت إلى الخروج على رتبة الوزن والغاية في الشعر العمودي والتوزيع لفكرة الشعر المرسل والشعر الحر في الأدب العربي الحديث .

(٢٨) انظر « الأصمعيات » ، تحقيق وشرح أحمد عبد شاكرو عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٧٩ ، ص ١٥٣ .

(٢٩) انظر « البارع في العروض » لابن الطنطا (أي القاسم علي بن جعفر ، تحقيق أحمد عبد السلام ، ط ١ ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٩٧ - ٩٩ .

(٣٠) السابق ٩٩ - ١٠٠ .

(٣١) انظر « طع صعب وخط خفي » ، مقال الحامس ، مجلة المنجلة ، أكتوبر ١٩٦٦ ، ص ٢١ - ٢٣ .

التي مطلعها :

ألا بأسني لا صرح لي اليوم فلما

ولا أبدا أمام وصلك ذاتيا

ص ٨٩٦ - ٩٠٥ .

(٣) المغفليات : يستحق شكر وهارون ، ص ٢٤٤ .

(٤) مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، الطبعة الثانية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٤ .

(٥) مصلوح : « العربية من نحو الجملة إلى نحو النص » - الكتاب التذكاري لجامعة الكويت ، دراسات مهلة إلى ذكرى عبد السلام هارون ، ١٩٩٠ ، ص ٤٠٦ .

(٦) السابق : ص ٤٠٩ .

(٧) السابق : ص ٤٢٣ .

Teou van Dayk 'Some Aspects of' كتاب في كتاب

Text Grammar, 'Mouton, 1972 p. 26 .

Robert Allis de Beaugrand and Wolfgang Ulrich Dresslar, "Inte" (٩) aduction to text Linguistics", Longman, London, New York, P.3

(١٠) بذلت محاولات كثيرة لترجمة مصطلحي Cohesion و coherence أشهرها ترجمتها بالتساك والالتحام . وقد توصلنا بعد طول تفكير واتمام نظر إلى السبك مقابلا لمصطلح cohesion ، والمسبك مقابلا لمصطلح coherence . ونسب أيها مقادلات عربيات بتسما بالإفصاح والإفصاح والتساوق ، كما أنه أثير شيء إلى للظهور لفراد ، وأكثر شيوعا في أدبيات النقد القديم : (جاء في تاج المروس مادة « سبك » : سبك يسبكه سبكا ، أفاءه وأفرغه في القلب من الذهب والفضة : وفي مادة « حيك » : الحيك : الشد والإحكام وإيجاد العمل والتسج وتحسين أثر الصنعة في الويب . يقال حيك بحكمة ويحك كاشحك ، أحكمه وإحسن عمله فهو حيك وحيكه) .

(١١) وصف الاهتمام بالنحوي عمل نبي صفة النحوي على أوسع مللها ، أي وصف المستويات النصية والنحوية والتكيفية والبدلالية .

(١٢) يمكن الرجوع إلى تفصيلات هذه القضية وأصولها التراثية وتكررها بالادب العربي في :

ص . موريه : « الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ » تأثر أشكاليه وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي - ترجمة شفيق السيد وسمد مصلوح . دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

(١٣) تفاوتت درجات استخدام الطباع وكيفية تكون رسالة من وسائل التشكيل اللغوي للنص فتفاوتت كثيرا بين الشعراء منذ بداية مصور التشعين . ولعل دواوين أدونيس خير دراسة استخدام هذه الوسائل كما هي معلم جوهري من معالم القضية ومن بينها : توزيع الأسطر على صفحة الموزن ، وعلاسات الترميم ، واختلاف البسط الطباعي ، ودرجة سواد الحروفية وعجزة الكلمات وغير ذلك .

(١٤) انظر الصورة الطوبوعة التي كتبت في الفصيلة في سلسلة الاستاذ محمود

محمد شاكرو بشار : « طع صعب وخط خفي » في مجلة المجلة القاهرية . انظر مثلا : مقال الحامس ، أكتوبر ١٩٦٩ ، ص ٤ - ٥ .

Beaugrand and Dresslar, op. cit, p. 71.

(١٦) أقام فان دايك في كتابه السابق ذكره نظريته في نحو النص على أساس من تطويع الطراز التوليدي التحويل لتحويل النص بأبعاد فكرة للمعنى النصي والمعنى الكبري . ويتجلى هذا بين الفكرة إلى تفصيل لا يتسع له هذا المقام .

(١٧) أشير هنا إلى كلمات نقلت لمعنى اللين إسماعيل عن الألفاظ يقول فيها أن الألفاظ ليس حيلة من حيل جلب المعاني وتوسيعه ، لأن ما يجتهد فيه من انحراف عن النسق ، أو انشغال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس استغناء استغناء مثلا ، وليس تعليق على ما قيل أو ما حدث ، وليس استغناء بطرقة أو ملحة ، أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس اللغوي والترويح عنه ، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الوضوح

«رماد الأسئلة الخضراء» الصورة والنغمة والفكرة

في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة

مصطفى ماهر

أما أن هذا الديوان الذي صدر في عام ١٩٩٠ يحمل عنواناً يشتمل على كلمة «أسئلة» فسيء له دلالة التي ينبغي على القارئ الناقد أن يشتبه به ويتضح، حتى يطمئن إلى تفسير ما؛ وأما أن هذه الأسئلة خضراء، وأنها احترقت وحلقت رمادا، فإطار متعدد الإحتمالات، وضع فيه الشاعر قصائده. إننا بهذا العنوان، بكلماته الثلاث، ندخل إلى عالم الشعر من بداياته الأولى، فالألفاظ غتارة من لغة الإنسان الأولى، إذا صح هذا التعبير، تلك اللغة التي بدأ الإنسان يتواصل بها مع الآخرين، ويعبر بها عما بداخله وما يدور حوله؛ فالنار ورمادها من الرموز الميتولوجية المبكرة، التي استقرت في ضمير البشر، وأصبحت من المكونات الأساسية للتصوير الفني. ونحن عندما نتكلم عن لغة الإنسان الأولى نذكر المفاهيم الجمالية للفيلسوف الألماني «هردر» (١٧٤٤ - ١٨٠٣)، التي ذهب فيها إلى أن الشعر هو اللغة الأم الأولى للإنسانية. وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم تعرضت للكثير من النقد، فإن بعضها احتفظ بقيمته، وظل يميزنا عن وضعه في الأطر العلمية أو الفلسفية أو الجمالية الجديدة. فليس من شك في أن موقف الإنسان حيال الطبيعة أو الكون، بل حيال ذاته وبين جلده، يقوم على الدهشة أولاً، والرغبة في المعرفة وإدراك السر أو الأسرار ثانياً، والتعبير عن ذلك بالفن تارة، أو بالمعلم تارة أخرى، وبالفلسفة على كل حال. ولقد تقدم الإنسان في مدارج الحضارة على مر القرون، وبلغ ما بلغ من العلم، وأبدع ما أبدع في الشعر والفنون الأخرى، وذهب في الفلسفة ما شاء الله له أن يذهب، ولكنه ما يزال يرتد إلى موقفه الأول: موقف الدهشة، وموقفه التالي: موقف الرغبة في المعرفة وإدراك السر أو الأسرار... وما يزال سعيه يسلك طرق الفن إلى جانب طرق العلم وإلى جانب طرق الفلسفة، لا يفتل جانب منها الباب أمام الآخر، ولا يضيئ به، ولا ينقص قدره، وكلما استقر في وضعنا أن العلم وحده لا يحقق الهدف، كما أن الفلسفة وحدها والفن وحده لا يستأثر أحدهما بهذا السعي، بل لقد تعلم الإنسان أن يجمع شتات هذه الفروع المختلفة للتفاهة كلها استطاع إلى ذلك سبيلا، وتبين أن الفن، والشعر في المقدمة، هو المؤهل أساسا لهذا الجهد التأليفي.

من الكون والذات موقف الدهشة والتساؤل. وهو يملك ناصية فته؛ لأن شعره يقوم على إحساس مرهف بالكلمة، أو - على حد تعبير يحيى حقي - يقوم على «مشق الكلمة». وعشق للكلمة له أبعاد كثيرة متداخلة، ومتشابهة، ومتوغلقة. فمشق الكلمة موهبة يفطر عليها الشاعر المبغري، وهو يجمعها في حركة بين البديع والمتأمل. فمحمد إبراهيم أبو سنة له لغته المخترعة التي يعرفه بها القارئ، كما

تنفطع الانطلاق إلى فهم الشعر برعاية هي العودة إلى تلك المواقف الإنسانية الأولى. وإذا كان الشعراء في عصرنا يشقون طريقهم إلى التجديد، فإن هذه العودة تنسم بأهمية خاصة. ومحمد إبراهيم أبو سنة شاعر مجدد، يفوح بنا شعره إلى أعماق الإنسانية، فيقف بنا

• محمد إبراهيم أبو سنة، «رماد الأسئلة الخضراء»، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٠.

يقينا يعرف محاولات رامبو وبيرلين وغيرها في فرنسا ، والمحاولات الشيئية في آداب العالم الأخرى ، التي قد تصل إلى ما فعله إرنست يانكل في النسا ، من تكوين قصائد من أصوات لفظة لا شأن لها بدلالة أو معنى . وسواء استخدمنا مصطلحات حديثة مثل القونيات ، أو قديمة مثل الحروف الساكنة والحروف المتحركة ، وما تحمله من تكوينات على مقاييس الأسباب والأوتاد والفواصل ، فإننا نصل إلى نتيجة واحدة ، تتمثل في سمي جمالي صريح إلى بناء موسيقى يُغنى من الأوزان القديمة والتشكيل القديم للقصيدة ، والتكوين القديم للغة . وتتمثل الصياغة الموسيقية الجديدة في توزيع الوحدات الموسيقية على هيئة أبيات متفاوتة الطول ، وتقسيمها إلى مقاطع أو ما يشبه المقاطع ، بالإضافة إلى وقفات مرسومة بالتقط ، وتحريك للبدائيات إلى مواضع في بداية السطر أو وسطه أو آخره ، وهي طريقة من التوزيع معروفة في الشعر الحديث في العالم ، وهي في شعر محمد إراهيم أبو سنة تؤدي الدور الإبداعي المناط بها ، وهو أن يكون البناء الموسيقي مؤلفا عاما مع المكونات الأخرى للقصيدة . فليس من المتصور أن تتساب الألفاظ القصيدة عملة بصور وأكوار ، ثم تضطر إلى وقفة في نهاية كل سطر للضرورة الصافية أو البحر ، أو تضطر إلى الامتداد حتى ينتهي البحر ، الشاعر يلف بالألفاظ طبعا لإيقاعه هو ، ويكرر النغمة ولغا لتصوره الكلي للقصيدة . والضميمة ثوابك الانتفاشات الشعرية أحيانا . ففي قصيدة « ليت قلبي اهتدى » نقرأ : « ليت في حين صفر » ، ثم « لأثقب هذا المدي » ، و « لكيلا يكون انتفاذي سدي » ، ثم يتحطم اللحن في السطر الرابع مع كلمة « قوت » ، فإذا نحن نقرأ متلهئين : « لكيلا قوت الأناشيد » ، أو نحن ننقل المعروفة على آلات أخرى في الأوركسترا ، وفي طبقات صوتية أخرى ، حتى تستقيم هذه الجملة بمعناها وصورها ونغماتها . وآلات الإيقاع تعزف بين حين وحين الدال الممدودة في « المدي - سدي - صدي - الندي - الأسود - اليدا - فاسدا - مودا - معبدا - مودا - القدا - اهتدي - سدي - سيدا - اهتدي - اهتدي - اهتدي » .

والشاعر الدارس للتراث يعد نفسه قبل لحظات الإبداع بتشخيص للألفاظ ومكوناتها ومركباتها ، صوتية كانت أو معجمية أو نحوية ، من حيث القيمة النغمية . إنه يحول عشق الكشك إلى تصنيف موسيقي ينتهي بسجل يجعل الشاعر في ذاته ، فيه نغمات الشجن ، والفقر ، والحزن ، والشوق ، والدعشة ، ومنازلة السكون ، وقص آثار الأسرار ، والحظوظ إلى عوالم الوحي والإلهام والوهم والنبوة والاستشراق . إنه سجل يضم نغمات سهلة أحيانا ، وصعبة عسيرة في أحيان أخرى . واللغة العربية غنية بمجتمات الحلول التي تزداد بالعزلة طولا وتزداد بالتلون ريتما . كلمات السجل من هذه الأنواع : خضراء - حراء - حساء - خرساء - إفساء - شفاء - سواد (في أسئلة الخضر) ، والطفافة الثانية تذكر من أمثلتها صيغ المثني : عاشقان - لحنان - صاعدان - نجمين - أزرقين - طائرين أخضرين . ولنسمع المد الشجي في كلمة هوى وكلمة آب وفي غيرها : أسي وبتادي ونجوى ، والمثني الذي حلفت نوبه : تقابلا - ابتسما - تعاوبا ،

يعرف القارئ أن تلك لغة شوقي أو العقاد أو طه حسين ، وإذا كان قاموس اللغة العربية يخرز بالآلاف من الكلمات المترابطة المتنامية ، فأي سونة له كلماته ، وله كلفة تراكيب نحوية وأسلوبية ، وله طريقته التي تتيج للكلمات أن تأتلف من القصيدة من حيث هي عالم متكامل من الكلمة والنغمة والصورة والفكرة . هناك تفاعل غنى بين الشاعر وقارله له دوره ، شاء الشاعر أو لم يشأ . فهو عندما يتعد عن الألفاظ التراثية الوهرية ، يتصور قارئاً على شكلته يجب السهل الممتنع ، أو البسيط المبهر ، ويتنظر تلك الكلمة الذكية الموحية إلى الفكرة المحملة بنغمة ، القادرة على التصوير . ولكن الكلمة همز الوهي ، والوحي الجمال خاصة ؛ جديدة بإختيار الشاعر ؛ جديدة بالتكوينات المتفرقة . فقد يكون من المألوف أن تصف السحابة بأنها سحابة جميلة ؛ أما أن تكون السحابة قد « رحلت » ، أو أن تمطر في « قلبي » ، فهذه هي التكوينات التي تجدد الكلمة ، بغض النظر عن الأبعاد الرمزية والموسيقية والتصويرية والفكرية الأخرى . والتركيبات الجديدة قد تكون بسيطة من نوع الاسم والصفة مثلا ؛ فهذه الأسئلة خضراء ، وهذا الساحل أزرق ، والغيابات حراء . وقد تكون كلمات مصنوعة بعضها بجانب البعض مثل : « صخور ولب ودماء » أو « أقيار ومزمار » . وإليك هذا الجار وحرف الجبر والمجور ، وما يبدعه الشاعر حرا متطلعا : « فلما طواويس في الألق » . إنا مع شاعر له قدرة فذة على إنشاء تركيبات جديدة على أنقاض التركيبات القديمة ، فيخلق بك في عالم جديد .

وإذا كانت اللغة هي المادة الأولية التي يشكلها الشاعر ، وإذا كان الشاعر يقيم تركيباته الجديدة على أنقاض التركيبات القديمة ، فإنه يعرف كيف يتعامل مع التراث ، وكيف يرمس حدود تفاعله معه . فهو ملتزم بالمنظومة النحوية لا يخرج على قواعدها ، فهو من أبرز شمراء العربية الفصحى ، ومن أحرصهم على سلامتها ، ولكنه يعرف كيف يجد في إطار الثوابت ، فالتجديد الصحيح هو الذي يشق طريقه جريئا وجلدا ويكون من جلمم بالتغيرات والثوابت ، فلا تتحول من مكونات القديم إلى أنقاض إلا العناصر الجامدة الرتية والمستهلكة .

والشعر يرتبط بالموسيقى ارتباطا وثيقا ؛ وقد أبدع القدماء فنونج القصيدة المصنوعة على البحور التي أفاض في الحديث عنها الخليل ومن تبعه ، والتي تلتزم بالقافية التزاما مقنا . والسؤال الذي طرحه المحدثون من موسيقى الشعر هل تكون أو لا تكون ، وإذا أخذ بها الشاعر فهل ينبغي أن تكون على النسق القديم - سؤال مبدئي يجيب عنه الشاعر أبو سنة إجابة ضمنية . إنه يحب أن يعيش زمانه ، وأن ينطلق ما وجد إلى الانطلاق من سبيل ، فإذا جمعت الضميمة ناعمة ومطيفة فلا بأس ، وإذا جمعت القافية من تلقاء ذاتها ، فلا زاد لها . أما أن يلجأ الشاعر إلى التكايف ، فهذا ما لا نعرفه في شعر محمد إراهيم أبو سنة . وهو شاعر حريص أشد الحرص على الموسيقى ؛ وهو يبدأ تكوين موسيقى شعره من البدائيات الأولى ؛ لا من الكلمة ، بل من الوحدات الصوتية التي تأتلف منها الكلمة . وهو

وهناك في المقابل كلمات الحزن : كلوم وهومر و تكلمات اليأس : المسوخ والمغول والقيح والضعن .

الشاعر يختار سجله الصوت واللفظي اختياراً موسيقياً ، وينشئ تكويناته الصغيرة والكبيرة ، صامتها التكوين الكلي ، كما ينشئ المؤلف الموسيقى العمل السيمفوني التكاملي ، لا يختلف عنه إلا في أنه لا يكتب على خطوط متداخلة تتداخل ، كورترباطينا ، بل على خط واحد متعرج ومتواصل صعوداً وهبوطاً ، في « هارمونية » تناسب هذا النوع من التأليف . وشاعرنا لا يخفى عن القارئ شغفه الأساسي بالموسيقى . في قصيدة « عاشقان » نقراً :

تناخا كأنما

ها

لحاناً صاهداً للسيا

ليست كلمة نعم وكلمه لحن في التوليفة اللحنية « تناخا كأنما » و « لحنان صاهداً » هي وحدها التي تدل على عالم الموسيقى ، ولكن البناء الكلي للقصيدة بناء إيقاعي في المقام الأول ، فالقصيدة كأنها نوتة لحن كتب لآلات الإيقاع والآلات الوترية . وكأن هنا أمام الرموز التي كان الصينيون القدامى يستخلصونها في الكتابة الشعرية والكتابة الموسيقية في آن واحد ، وكان النص المكتوب بها يقرأ شعراً ويؤدى موسيقياً .

الشاعر يواجه ذاته والكون والآخرين والطبيعة والحضارة ، ويستخدم كل مكوناته المعرفية ، وما ترسب فيها من الأحاسيس والأفكار والوضائف الصوفية والحلجات الإلهامية الغامضة . وهو يؤلف بينها ، علمه يجد القصيدة التي حلم بها هولدرلين ، « القصيدة التي تحقّق التواصل بين الذات الشاعرة والكون . وهو يوجه كلمته الشعرية إلى القارئ أو المستمع ليستفز وعيه . وهو يترجم حصيلة هذه العملية المعرفية الإبداعية إلى شعر يفهم على اللغة واللحن والصورة والفكرة . والصورة تربط الشاعر بالتراث البلاغي العربي أو الإنساني بعد ذلك ، فهو يستخدم أشكال التشبيه والاستعارة والكتابة وما إلى ذلك من العناصر التي أسهبها العناصر الخمرية ، استخدمها ككاملياً ، بمعنى أنه يقيم منها ، ومن العناصر الكثيرة الأخرى ، البناء الشعري التكاملي الذي هو القصيدة . ولكن محمد إبراهيم أبو سنة يتدفق قصائده فناناً تشكيلياً ، مصوراً . والتصوير في الشعر موضوع شغل به النقاد وأصحاب النظريات . ونحن نعرف رأي « ليسينج » (١٧٢٩ - ١٧٨١) في الفرق بين الشعر والتصوير ، الذي يتلخص في أن التصوير يرسم صورة ثابتة ، في حين يرسم الشعر شيئاً متحركاً . ولكن التصوير قد تطور فيما بعد على أثر اختراع الكاميرا السينمائية ، وعرف الفن الصورة المتحركة . كذلك تطور الشعر ، وأجّب الشعراء منازلة فن التصوير ، ورسوموا الصورة المتحركة ، أو أضافوا إلى الصور الثابتة عنصر الديناميكية . ولست أرى ضرورة لاستكشاف لوحات الرسامين أو أفلام السينمائيين البارعين في التصوير ، التي تأثر بها محمد إبراهيم أبو سنة . ولكن

الواضح أنه شديد الاهتمام بفن التصوير ، وأنه يدقق في تأمل لوحات كبار الرسامين . ويختزن منها في وجدانه ما يعينه على بلورة مقوماته التصويرية في الشعر . في قصيدة « خريفية » صورة تقوم أساساً على « الجوز الوجداني » . نرى في الصورة : سياه يظهر فيها خط الأفق ، وسحاباً ، وجبالاً في خلجات الغروب ، في خريف المغرب ، هذه هي الصورة الأساسية التي تتسم بشيء من الثبات ، والتي تتحرك ديناميكياً ، بإضافات وتنوعات في خلال القصيدة ، ومن بيت إلى بيت . أما خط الأفق فلهية بقايا طراويس ؛ وأما السياه فتزدان بالدموع المتساقطة ، والسحاب يتخذ هيئة الكائنات التي تتعايرك . واللوحه تضم إليها الفهود والغزال . والشاعر على وهي تحريك العناصر التصويرية ديناميكياً ، فهو يكتب عن الأفق الذي يوى ، وهويضيف إلى اللوحه : الصحارى والسراب وزوايا من الظل والرماد على الحافة . وهناك نوافذ تفتح فوق الصحارى ، وزهر حزين . ترتسم هذه اللوحه وتتحرك ، لانكاد نرى فيها شخصيات واضحة من البشر ، فالشعر ضائع مضيق . ثم تلوح شخصيات نسائية ، تتفاعل مع هذا الجوز الوجداني الخرفي . جو الأسمى في خريف المغرب . ويمكننا أن نقرأ القصيدة قراءة ثانية من حيث هي بناد موسيقى سيقون يتكرر فيه لحن ، ولذا الأسمى في خريف المغرب ؟ « في وسط الحان » الغناء الجديب ، ونبيرات الزهر الذي يبرح بأحزانه ، والنساء اللال يتأشدين لحر الليالي القديمة كاساً ، وصوت الأغاني القديمة ، وصغير الرياح ، وجنوب البكاء ، وشرق النعيب ، والتداء الأخير من القلب للحب ، والسؤال الأخير .

في هذه الصورة المتحركة ، المتداخلة الألمان ، تتابع مشاهد فليمية أو سينمائية من أعرض ما تستطيع اللغة السينمائية في مجال فوق الواقع : سحاب تمزق على هيئة الطير ، على هيئة الكائنات . ثم تتحرك هذه الكائنات المتعايركة ، تستحيل إلى فهود تنازل أندادها . وهناك الغزال الذي فر من موته ، يتراقص بين الشباك . لدينا في الفن العالي لوحات نذكرها ونحن نتابع هذه اللوحه الفليمية ، وتلقها على رسمها توماس مان في رواية « موت في البندقية » ، ولوحه رسمها هوجو فون هوفمستال في « رسالة اللورد شاتلنوس » .

والشعر له إمكانية الحديث إلى كل شيء ، كما أن للتصوير القدرة على رؤية كل شيء ، موجوداً كان أو غير موجود . كذلك فإن للموسيقى القدرة على ابتعا أصوات كل كان ، سواء أكان له صوت أو لم يكن . وإذا اجتمعت كل هذه القدرات في عمل واحد ، على نحو ما نرى في شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، فإننا لا نملك أنفُسنا من الإحجاب ، ولا نزال نقرأ القصيدة ونعيد قراءتها ، ونلقها على كل وجه ، ونجد في هذا كله متعة حقيقية .

وإذا كانت الموسيقى هي المكون الأساسي لقصيدتين « عاشقان » و « لحنان في ليل أزرق » ، فإن الصورة المتكاملة المتحركة هي المكون الأساسي لقصيدة « خريفية » ، وقصيدة « النور » . والصورة في قصيدة « خريفية » هي صورة الجوز العاطفي ، أما الصورة في « النور » فهي صورة تجريديّة . والحقيقة أن القصيدة تضم

« أيا السادة المذنبين » ، وكنت أفضل أن يرتفع المضمون إلى ما حلق فيه دائماً من أعالي التجريد . وهذا أيضاً فإني أقصر الحديث على القصائد الأخرى .

ومضامين هذا الديوان ترسم دوائر متداخلة : منها دائرة التغلب بين اليأس والرجاء ، بين الحمية والأمل . فالآيات الأربعة التي تمهد لقصيدة « أسئلة خضراء » تصور دخائنا بتصاعد من شرافات القلب . . . عويلا أعمى . . . يبتهل إلى سحب عمياء . ومنها دائرة أحاسيس الإنسان تجاه الآخرين ، وبخاصة في مجال العلاقة بين الرجل والمرأة . فنحن نقرأ عن الأسى والحب والرغبة ، والدموع ، وتصل الأحاسيس إلى مستويات من التماسي فتكون الأمومة تارة ، وصلاة القلب تارة أخرى . ومن أهم دوائر موضوعات القصائد دائرة البحث عن الهوية ، وتحديد موضع الذات مكانا وزمنا . والشاعر يسأل في قصيدة « خنات كل أرق » سؤالاً واضحاً : « من أنت ؟ وما قيمته ؟ » من خارج هذا الوقت . والزمان والمكان موضوعان يعالجها محمد إبراهيم أبو سنة على أكثر من مستوى ؛ فهناك المستوى الميتافيزيقي ، وهناك مستوى انعكاسات الزمان والمكان على الإنسان ، إما مباشرة ، وإما على نحو غير مباشر . ونرى الإنسان في ثلاثية تقسيم الزمن إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل ؛ ونراه في فصول السنة ؛ ونراه وقد تحول بمرور الزمن ويبدت على الشيفوخة أو الوهن . وربما اتخذ الموضوعان الفلسفيان صورا أخرى مرتبطة بربوب الإنسان ، وسار به المصور ، فيعود بنا الشاعر إلى البدايات الأولى ، أو إلى عصر الأساطير ، أو عصير الحضارة ، أو عصير المفاشي أو المستقبل لانعلم عنها شيئا . وثمة دائرة فكرية من دوائر المضامين العميقة ، التي تطالعنا في قصائد الديوان ، هي دائرة السعي المعرفي الذي يسماء الإنسان نحو ذاته ونحو الآخرين ونحو الطبيعة والكون . والديوان كله أسئلة ، وربما غلب عليها الشاعر صفة البراءة أو الطفولة ، ولكنها أسئلة الشعراء عن الأوليات والأساسيات . وقد يتجه السعي المعرفي إلى الخروج من الظلمة إلى النور ؛ وقد يسير في دروب صبرية ؛ وقد يدخل في دوائر أخرى ، وبخاصة دوائر التعميل الفلسفي ، والمصادفة ، وصورة الكون . وليس الشاعر ، وهو يرجع كفة الأمل ، من السذاجة بحيث يرسم صورة وردية لكل شيء ، ولكنه راض بالأمل فتتله الأسئلة التي لا تعرف لها جوابا سريعا ، والتي تقوم عليها ديناميكية البحث .

ودوائر الضمائم تحيط بالأسئلات ، غيرا وشرا ، وبإجماليات ، حسنا وقيحا ، وعظمة ورقة ، وبإلتفاتيات . والمكونات الفنية لقصائد الديوان تنطق بشرائع الثقافة كما يفهمها الشاعر ، فلذا هي ثقافة جامعة شاملة ، تمر بمراميل التاريخ المختلفة منذ زمان الأساطير إلى زماننا الحاضر ، مروراً بثقافات عدة دخلت في تكوين شخصيتها . وقصيدة « بقايا أساطير » نموذج رائع لشعر الرثاء الذي يعرف كيف يربط بين الفردية والعمومية ؛ فنحن نستشبع العناصر التي استقفاها الشاعر من السيرة الذاتية للدكتور لوس

صورتين أساسيتين ؛ صورة يغلب عليها اللون الرمادي ، وصورة يغلب عليها اللون الأخضر . والصورة الرمادية تنسكب لونها من الفضاء الرمادي وتضمس المؤثرات أو الروشائج الآتية : الفضاء - الأفق - السماء - الشمس - المدارات الفلكية - الجبال - أعالي الجبال . أما الصورة الخضراء ففيها الروشائج التالية : الحقل - السهل - تراب السهل - الرمال الخسيفة - المضيئ العميق - الأعشاب - الجبحور . وقد تتبين في اللوحة الأولى إضامة تناسب الفضاء والجبال والشمس ؛ وفي اللوحة الثانية إضامة تناسب الجبحور والظللال . واللوحتان من النوع التجريدي ، ومن وهما لوحة شائعة أكثر تجريدا ، قليلة الروشائج أو للمؤثرات ، نرى فيها - في صهوة - الورود المستحيل ؛ ورد الدردي ، ونرى الفضاء السحيق . ولكن هذه القصيدة الموسيقية التصويرية تنتهي بكلمات كانتها من الشعر المطلق ، هي « حلم الكمال » . وهي كلمات يمكن أن نربطها بالكلمات الأولى التي تبدأ بها القصيدة ، وهي « السور الطليقة » ، ولتقرب من المعنى المقصود . والقصيدة لا تتحدث عن بشر ، ولكنها تلقي فيها بشخصيات من عالم الطير والحيوان : السور والأرانب ؛ وهي شخصيات لها مدلولاتها في صندوق المدلولات الشعرية التراثي . السور التي تلحق في الأحالي ، والأرانب التي تتوارى في أدنى الجبحور . السور تسمى إلى أهداف تناسب كبريائها ، والأرانب ترضى بالغذاء الأخضر الذي يتاح لها في السهل . السور تصمم للروحة الأولى ، والأرانب تتخذ مكانها في اللوحة الثانية . السور لا تبتا بالطعام ، بل تلحق فوق أعالي الجبال ، وتطمح إلى أبعد الأهداف ؛ إلى ورود الدردي في الفضاء السحيق ، إلى الكمال . والأرانب التي ترضى بما يسد رمقها ، وما يلبس أدنى الحماجات البيولوجية ، تعيش في صيوف ، وتلحق في الجبحور ، لا تترك شيئا من المضامين السامية . أما السور فهي في كبريائها معرضة للموت ؛ فالتصالح تتعاقب خلف النصال ، ولكنها تحقق ذاتها على أروع نحو ، وتستشرف الكمال .

هذا هو المضمون الذي يتكون منه النسيج الفكري للقصيدة ؛ تنبش به الكلمات بالحفا وصورها وتكملها ، ولا يخرج به الشاعر إلى دائرة التعبير المباشر ، ولنا أن نذكر الشاعر القديم ونصيحته المبشرة : « . . . فلا تنفع بما دون النجوم » ، ولنا أن نقارن . الشاعر يتفاعل مع ذاته ومع من حوله وما حوله ويخرج علينا بما يترق في وعيه ، يدفع به إلى وعيته . وهذه هي الطريقة التي تدخل بها الأفكار إلى عالم الشعر عند محمد إبراهيم أبو سنة . وهي طريقة تلازم بناء الإنسان في عصرنا الحاضر والحرص على حقوقه وحرياته ؛ فمن حق كل إنسان أن يفكر في حرية ، ومن غير المقبول أن يسيطر عليه الآخرون بأرائهم . وهكذا فقد أصبح من المحامات الفن في العالم الحزن أن يأخذ الفنان نفسه بالثبات عن الإلحاح المباشر على المتلقي . وربما فضل بعض الفنانين الذين يصعدون من التزام إليولوجي أو عقائدي إذا كان نوعه أن يصرح الفنان بمضمونه الفكري أو السياسي أو الدنيوي أو الاجتماعي . ولكن العمل الفني الأصولي يضيئ بالتوجيه المباشر والكشف المباشر العلوي . ولهذا فقد صنعت بقصيدة « وجدنا والمغول » - إلى أبطل الانتفاضة الفلسطينية ، وهم يكتبون مصيرهم بأحجارهم ، وضعت بقصيدة

قيمتها الأولى والأخيرة في انسجامها الكامل ، وتكاملها العضوي .
وإذا كان العمل الفني متعدد الأبعاد ، فلا بأس بأن ننظر مرة إلى الأبعاد
كلها مؤتلفة ، ومرت إلى كل بعد على حدة ، ونعود في كل مرة إلى
العمل في كماله واكتماله . القصيدة التي يكتبها محمد إبراهيم أبو سنة
هي قصيدة الشاعر الذي أساغ الفنون ، وبخاصة الموسيقى
والتصوير ، وأطال التفكير والتأمل سمياً إلى وهي أسمى وأعمق ،
وجعل فنه مرة متفردة أشد التفرّد ، يطل هو فيها مبدعاً ، ويطل فيها
القارئ والمستمع متلقياً .

عوضاً ، ولكننا نطالع صورة إنسان يثل الحضارة ، ويثل مجموعة
متميزة من القيم الثقافية ؛ والشاعر يحبه ويقدره بناء على هذه المعاني
والقيم . وربما كان « حلم الكمال » الذي ختم به الشاعر قصيدة
« التسود » هو نقطة البداية في فهم عالم محمد إبراهيم أبو سنة الفكري
كله .

وإذا كان الناقد يحكم منهجه ويبحث عن الجزئيات والكماليات
مضطراً إلى تحليل القصيدة المتكاملة التي يكتبها محمد إبراهيم أبو
سنة ، ليدرك أبعادها ، ويكشف عن مكوناتها ، فهو على وعى بأن



* قراءة لرواية ١٩٥٢

جميل عطية إبراهيم

مدحت الجيل

(١)

مراتبها الاجتماعية (الهراركية) وسيلة للرجوع بالزمان إلى أول القرن العشرين ، والرجوع بالمكان إلى أماكن أوسع تشمل تركيا وإيران وفرنسا وسويسرا ومصر .

وقد حاول الكاتب - وهو من مواليد الجيزة في ٧ أغسطس ١٩٣٧ - أن يستفيد من فهمه لسقط رأسه (الجيزة) وتاريخ مصر من خلال عزية هويس باشا ، فقد كان دائماً ما يبدأ الحديث عن تطورات السياسة المصرية ، ابتداءً من قبول معاهدة (١٩٣٦) حتى رفضها (١٩٥١) على لسان زعيم الأمة مصطفى النحاس ؛ ذلك (الرمز) الشعبي الذي مثل قطعاً لمعاداة القصر في سياسة التبعية للإنجليز .

ومن ثم كانت البداية موفقة في تتبع عناصر الصراع الاجتماعي والسياسي والشعبي ، على مختلف المستويات ، ومن ثم أيضاً كان حريق القاهرة نهاية لصراع هذه العناصر ، ونهاية لمشاهد الرواية التي أعقبت مشهد حريق القاهرة ، يشهد قيام حركة الجيش ، واختفاء عناصر الصراع الدرامي داخل الرواية ، تبرز عناصر جديدة تتراكم مع عناصر الصراع الجديد الذي حلت فيه الولايات المتحدة الأمريكية طرفاً بدلاً من توجيه دفة الصراع النهائي ضد الإنجليز ، كما يكشف خلافاً واضحاً بين ما قامت الثورة من أجله ، وما وصلت إليه من صدام مع القوى الاجتماعية التي ساعدتها - منذ البداية - على تحقيق النصر على عدوها .

وكان من الكثير أن تنتهي الرواية بمشسورات ضد قيادة الثورة ، ومشهد ضرب النار في صحراء مصر الجديدة حيث «أحد طابوراً مسلحاً لضرب النار في صحراء مصر الجديدة ، وطلب من عباس أبو حيدة ، أن يسير عدة خطوات ، وانطلقت حوله الأعمرة النارية من كل جانب ، وعباس أبو حيدة يتابع سيره في ثبات وثقة ، ويعلمها الفتق إليه قتلاً :

استفاد (جميل عطية إبراهيم) من إيداعاته السابقة ، في الفصوص إلى أعماق بعينة في الشخصيات التي يملؤها ويختبرها في سياق اجتماعي ومياسي ، فيحلل بذلك أفقاً تاريخياً للحاضر ، بالارتداد إلى الماضي ، تمهيداً لنقد الحاضر ، وتلمس المستقبل . وهو في هذا السياق ، يستخدم الشخصيات النموذج ، القادرة على تجاوز حقيقتها الآنية ، إلى حقيقة أكثر ديمومة واتساعاً .

فعل جميل عطية إبراهيم ذلك في أعماله السابقة على روايته الأخيرة (١٩٥٢) ، فكانت تمهيداً وتدريباً فنياً ظهر تأثيره على تقنية هذه الرواية المتميزة . لذلك ، كانت نتاجاته خلال حقبة ريع القرن الماضي ، وهي (الحداد يلقي بالأصداق) ، و (أصبلا) ، و (البحر ليس بملان) ، و (الزول إلى البحر) ، محاولة جادة للجولان في التاريخ المصري الحديث ، والتدرب على التعمق في فهم السياسة المصرية .

ثم جاءت روايته (١٩٥٢) تنويعاً لهذا الجولان ، فقد حدد (جميل) ستة محلة ، و «عزبة» محلة ، واتخذها (زماناً ومكاناً) نموذجين لمصر في عام ثورة يوليو ١٩٥٢ . كذلك اختار شرائع اجتماعية متعددة ، ومتوازنة ، لأبطالها في مناخ الغليان الذي سبق ثورة يوليو (١٩٥٢) ، بل اتخذ من علاقات هذه الشخصيات في

• استمدت القراءة على نص الرواية المنشورة ، في سلسلة روايات الحلال ، العدد ٤٩٩ ، يوليو ١٩٩٠

بين . وقد أكثر الكاتب من عدد الشخصيات ، حتى ازدحت المشاهد بالأساءة للمشاركة في الحدث ، وفي الخوار ، فلدينا شخصيات القصر ، قصر الملك ، وقصر عويس باشا ، ثم لدينا شخصيات من عزبة عويس باشا : منهم من يعمل في معيته مباشرة كالوظفين ، والأجراء والحكم ، ثم لدينا شخصيات الفلاحين وعلى رأسهم عمدة عزبة عويس باشا ، وبعض الموظفين ، والمقلاء .

ثم هناك من الشخصيات التي تذكر باسمها فقط ، ومنها الشخصيات التي تمثل المحتل الأجنبي ، في صورة جنود الاحتلال وقوادهم ، ثم أهلهم وذوهم وأصدقائهم .

إننا أمام خريطة معقدة من الشخصيات : بعضها محوري ، يقوم بدور جوهري في الصراع الدرامي والاجتماعي ، وبعضها شخصيات غير محورية ، تأتي لبيان مظهر من المظاهر الاجتماعية ، أو صفة من الصفات النفسية . وكل هذا يعكس رغبة الكاتب في التصوير الواقعي ، الذي يتكاد يثل كل الشرائع المطلوبة ، والموجودة في آن واحد . ويمكن ذلك فنية على تحريك كل هذه الشخصيات في مكان الحدث .

وتبدأ العلاقات الاجتماعية السياسية بالملك السلي يحكم البلاد بمساعدة الإنجليز ، الذين ورثوا الأتراك في حكم مصر ، في وقت تمت فيه قوة أجنبية أخرى ، تحاول جذب الأرض من تحت أرجل الجميع ، وهي القوة الأمريكية ، التي لم تكن تجد مكاناً لها فيها بين الآخرين إلا عن طريق التشقق بالخرابات ، وإنشاء جمعيات الصداقة مع الشعوب العربية ، والاتفاق مع الباشوات في تنظيم صفوفهم ليحلوا محل الإنجليز والأتراك جميعاً .

ولهذا كان على الملك - كما توضح الرواية - أن يعمق علاقته ببطيعة الباشوات ، وخاصة الباشوات العسكريين ، أصحاب الأسلاك الزراعية والمينآت الصناعية ، وأصحاب المشروعات التجارية ، وهي الطبقة التي كانت تحاول تملك مصادر الثروة في البلاد . ولذلك تعمقت الصلات بين الملك فاروق وعويس باشا ، فقد كان الملك يزوره طلباً للاستعانة ، وفي الوقت نفسه يقدم الباشا قرائين الصداقة إلى الملك ، باستلاك العزبة وما عليها ، والسيطرة على فكرها ، ونشاطها الاجتماعي ، وجعلها عزبة خاضعة لجلالته . ومن هنا كان عليه القضاء على كل الجبهات المعارضة لسياسة الملك . وقد سخر الكاتب من هذه الحالة ، بأن جعل هذه العزبة مركزاً للنشاط السياسي السري والمضاد لسلطة الملك والإنجليز ، بل خرجت منها القوى الاجتماعية التي ساعدت على الإطاحة به وبجلالته . ثم وقعت هذه القوى ضد انحراف الثورة عن المسار الذي حلم به المناضلون (عباس أبو حيلة ، أدبنا وثقافتها في بقية العزب والفقر والمدن) . ولذا فقد انتهت الرواية بالإطاحة بالملك ، وعويس باشا ، ثم كان الهجوم على الثورة ، ومحاولات القيام بثورة مضادة ثم الإطاحة بالثورة المضادة .

ولهذا يصبح قصر الملك مثلاً لقمة السلطة ، ويصبح قصر عويس

- يا عرقه بك . أنت لن تقتلني وأنا لن أعترف . . . ص ٢٦٣
موجهاً الكلام لليونانيش أبو عرقه ، أحد ضباط الأمن .

وتنتهي الرواية بمشهد مطاردة المعارضة السياسية من حركة الجيش ، وكأن الأمر لم يتغير ، بل كان الملك والباشوات قد رحلوا ليحل محلهم ضباط فقط . وبذلك يرد المشهد الأخير بمواقفه المتحدة ، على المشهد الأول ، مشهد (صندوق الدنيا) ، وقول المجوز وهو يدير شريط الصور الملونة :

« فصعد الأمير جبريز بن شهرمان ، إلى القلعة ، في مائة من الفرسان راكبي الخيول ، وقتل السلطان ، واستولى على جواربه ، وعظمانه ، وتسلمن مائة عام . . . » ص ٨ .

هنا نجد التوازي (الرمزي) بين ما فعلته شخصيات صندوق الدنيا ، وما فعلته حركة الجيش ؛ فبعد أن اصطاد (الأمير) الفرد المسحور ، وخرج مارد من بطنه يطلب من الأمير أن ينقله من العذاب ، أوصاه المارد أن يحصل على مال فاروق ويكنزه إذا ذهب إلى القلعة ، وقتل السلطان ، وتسلمن .

ولهذا يأتي حديث الراوي / الكاتب بعد ذلك (ومنذ إلغاء المعاهدة) يقول الراوي ، وهو يدير صندوق الدنيا : إلى بني مصر كان في الأصل فدائي ، واصطاد رغبة مصطفى النحاس باشا الفرد المسحور . . . قال له رغبة الباشا مصطفى النحاس باشا :

- ليكني بأسلحة لمحاربة الإنجليز ؛ فغاب المارد الجني قليلاً ثم عاد قائلاً :

- أتيتك بأسلحة يا رغبة الباشا ، فقم إلى القلعة وانزعج الإنجليز يافظه تعلى . . . » ص ٨ .

نقول - إذن - إن (جميل عطية إبراهيم) يقدم إلينا رواية مصرية من حيث الزمان والمكان والشخصية ، ولكن من زاوية رؤية جدلية معارضة ، تحضي بحركة الجيش ، لكنها لازالت ترجعه إليها التناقضات ، في ظرف ، من فيه ٣٨ سنة على قيام هذه الثورة / الحركة ، وأبعد كل رجائها عن السلطة .

ونستطيع القول بأن الكاتب يقدم إلينا رواية مزيجاً من الرواية السياسية والتاريخية والرواية الذاتية التي تلتقط نقطة (في الزمان والمكان والإنسان) لتؤرخ لحياضها الخاصة (١٩٣٧ - ١٩٥٢ - ١٩٩٠) من خلال تحليل ما يحيط بهذا التاريخ من ملابسات اجتماعية سياسية ونفسية .

(٢)

تردح شخصيات هذه الرواية بالشخصيات المطلقة لشرائع اجتماعية متعددة ، ممثلة لطبقات شعبية ، وأرستقراطية ، وطبقات متوسطة بين

ابن السقا ، من ناحية ، وضياح (زغبة) من الناحية الأخرى . وهو ما يعنى احتكار كل ما هو مصرى ، وضيمى ، ووطى ، وهو ما يجعل عويس باشا مثلاً يسير خلف (بولى) عند مقابلة الملك (ص ٢٩) .

لماذا كانت الأميرة شويكار تقوم بدور ثانوى في مشهد (الحب) ، في حين تستمر الأميرة جويدان في غيها مع البناات الأجنبية ..

أما جدة عويس باشا (فاطمة هاتم زادة) فهي واحدة من التركيات ، تقوم بتوجيه عويس باشا في صلاته مع القصر (ص ٣٧) ، وهي تعى التوازنات السياسية القائمة بين أسرة شاه إيران والباب العالي وملك مصر ؛ فهي تعلم أن « هذه السجادة المصمى أهدتها إليها الأميرة فوزية ، لما كانت زوجة للشاه ، وظلت تزين جدار البهو حتى طلائعها منه ، فرأى زوجها أن يفرشها على الأرض . وقد أيدته جنته فاطمة هاتم زادة ، قائلة : إن الشاه إن رأى ثانية إلى مصر ليغضب من دوس هديته بالأقدام ، لكنها في قرارة نفسها كانت تدرك أن إزاحة السجادة عن الجدار ووضعها على الأرض سوف يمسد جلالة الملك فاروق » ص ٤٣ . لهذا فهي تؤكد علاقة ابنها بالإنجليز مثل أبيه ، لأنه إحدى دعامات العرش (ص ٣٧) ، ويجب أن يرتبط بحماسة العرش الإنجليزي .

وهذا ما جعل عويس باشا ، كملك فاروق ، كجدة فاطمة هاتم ، يسعى إلى تدمير الرود ، والتغلب على النحاس باشا ، وإيقاف حرب القتال ، والقضاء على المناضلين ، وتشديد قبضة الحاكم على البلاد ، باستخدام البطش السياسى والعسكرى . ولذلك فإنه يستخدم (الكرياج) في التعامل (مع جنس مصرى فلاح) .

أما من يدخل قصر عويس باشا فهو من قبيل الخدم هؤلاء السادة والسيدات ، وبنية العلاقات داخل القصر . هذا ، نموذج لعلاقة قصر الملك بالباشوات ، والمصريين عامة .

كلذك تتحكم علاقة الباشا بعليقة سيف النصر ، ومارجريت سكلير ، في حكم البلاد ، وفي تربية هذا الباشا وبنات شبائه ، مثله مثل الموظفين المخلصين له ، كسيد الواحد أئندى (سكرتيره) وهو شاذ (ص ٣٤) ، وقطلمش كاتب المزية .

وعلى الجانب الشعبى نرى علاقات الفلاحين والسكان جيماً ، على الطرف الثانى من القصر الذى يفصله « ترعة » عن مساكن المزية الشعبية . فعمل رأسى الفلاحين/ المزية ينف (العملة) حمادة أبو جبل ، وهو تابع للباشا ، مشغول بما يريده الباشا عن واجباته نحو أسرته ، وخاصة زوجه التى ضرب (الجرب) بين فخذها وبطنها ، بل يضاجعها - برغم ذلك - دون التفكير في علاجها . وهو ما أعطى لستهم مساحة رمزية ، حيث تتوازى ، في هذا السياق ، مع (الوطن) الصواب بداهة (الاحتلال) تحت إمره (عمدة/ ملك) خاضع مشغول . وزاد من مساحة الرمز هذه أن الكاتب جعل من (عاكشة المنزوات) البطل الذى سيستشهد في (القتال) معالجاً

باشا مثلاً لوساطة السلطة في القرى والملاذ . ثم يوضح الكاتب بحسه التاريخى السياسى أن هذه القصص لم تكن كلها منحاظة إلى الملك ؛ فقصص عويس باشا (ابن على عماد الكباشى) تتمثل فيه علاقات مختلفة المواقف تجاه القصر الكبير ، والصغير ، حيث نجد زوج عويس باشا (الأميرة شويكار رضى خورشيد) ابنة رضى خورشيد أحد مساعدى الخديوى عباس حلمى الثانى ، وتتصرف كوالدها المحب للشعب المصرى ؛ فهي تبرع بدمها من أجل المقاتلين ضد الإنجليز في القتال ، وتكره الإنجليز (ص ٣٩) ولكنها في الوقت نفسه أصبحت بالعقم بعد إنجابها (لجويدان) . ثم هى تعان من هجر عويس باشا لها ، فقد انتشل بعب (عليقة سيف النصر) ، ثم بحب الإنجليزية (مارجريت سكلير) .

ولهذا تتعطلش (شويكار) بقلبها لحنان الباشا المشغول عنها مثل تعطش قرية عويس باشا للثر والماء الحية ومصنع العمليات ، وشفاء نفوسة بنت الشامى من (الجرب) ، حتى تتبدل (عصة) الحلية إلى (النور) . أما ابنته (جويدان) فهي سلبية هذه الشجرة العسكرية الحاكمة ، من ناحية جدتها ، ولكنها تميل إلى صفات والدها ، وجدتها لأبيها ، فهي متسلطة مثلها ، مدخنة مثلها ، تبيت بقلوب من صبيها من أبناء الفلاحين ونسبهم إسهام الغرياء في الحلية ، وكأنها واحدة من بنات الإنجليز أو الأمريكين أو الفرنسيين .

وتشارك (جويدان) مع أبناء الجاليات الأجنبية في السخرية من المصريين ، وجعلهم كفتشان التجارب ، تقم عليهم الدراسات والبحوث لكلية الطب حتى تحصل على شهادتها . ويعرض الكاتب علاقة جويدان ببنات الجاليات في موقف لمة (الجيب) ، وهي عملية الاختناص ونقصه السرجيل المصرى (ص ١٥١) ، ثم تكشف (ص ١٥٧) أن الأستاذ الإنجليزي يناقشهن « أربع فتيات يفتصين رجلاً ناقص السرجولة ، .. ، لم تحتمل أعصاب الأميرة جويدان إهانات الأستاذ ماكلىن القاسية ؛ فهي هو يتهمها هي وزميلاتها بالفحش ، وأين ؟ في قصر والدها اللواء عويس . وإذا كان جلد والدها لابن السقا قد أساء إليها وأتلف أعصابها ، فهي هى توجبه إهانات قاسية لها ، سخر والدها منها عندما أخبرته بأنها تريد تسجيل (أختان شعية للفلاحين) ، وجلبها من هذه الدعوات المشبوهة ، التى تسعى إلى تقويض أركان المجتمع ، ولكنها لم تقنع برأيه ، ودعت زميلاتها إلى المزية ، وقامت اليهن (أبيس) و« عاكشة » المنزوات ، وهما هي ذى النتيجة : عراهن الأستاذ ماكلىن ، وهربت ورفقتها (جولى) من الحلفة مذهورة وقد اعترفت بشنوقها ، و (سارتا) لا يضرها التصريح بعلاقتها مع الرجال ، و (ميل) تقهر بتجارها المثيرة مع الفرسان أقرابا البنية ، فلا ينام إلا فارس حقيقى على ظهر حصان جامح . كل منهن لها نزواتها ، أما هى فدورها الوحيد هو دور القوادة .. ، مثل دور والدها بالنسبة للملك ، ومثل دور الملك بالنسبة للإنجليز . وهذا يخرج (جويدان) صورة لأبيها وجدتها ، بعيدة عن ملامح أمها وجدما وجدتها لأمها . لذلك تسببت في جلد

كذلك استطاع الكاتب أن يمثل لكل الشرائع والطبقات والعلاقات الاجتماعية التي شكلت البنية السكانية لمصر قبل (١٩٥٢) ، وأوضح العلاقة بين الطبقات والشرائع ، بقدرته رواية أفصح من كاتب يتدخل بشكل ملحوظ في تسير دفة الصراع الاجتماعي السياسي الآن ، دون إغفال السياقات التاريخية للسياسة المصرية .

وقد نجح في بيان تفتت الشرائع الأرستقراطية ، وانقسام بعض شخصياتها على نفسها أحياناً ، كما حدث لموسى باشا ، وانقسام بعض شخصياتها على طبقتها ، مثل شوكيار زوج عويس باشا .

وقد شكلت هذه الشخصيات في علاقاتها المتعددة والمفارقة رؤية الكاتب تجاه ثورة (١٩٥٢) . وقد منح نفسه شرف الانحياز للقضاء ، والمناضلين الشجعان ، والوقوف ضد الديكتاتورية والحياة . وأبان انتهاء الحكم إلى ذواتهم ، لا إلى مصر ، ذلك الوطن / الشعب .

وبذلك يتجاوز (جميل عطية إبراهيم) ثنائية الفكر ، وتجاور طرفيه ، بل يسمى ، وينجح في ذلك ، إلى فهم جليل لطبيعة الصراع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مصر قبل الثورة . إنه ينسج فكرة الطبقات المستقلة ، المصنفة ، المتفصلة . وقد نجح في رصد الحراك الاجتماعي في تنوعه ، وتمده ، من منظور موحد ، يتعامل مع المجتمع بما هو جسد عضوي يتفاعل في كل عناصره .

(٣)

ويمثل المكان بطولة تتوازى مع بطولات (عيسى أبو حمدة) وعكاشة الخنواز ؛ إذ نرى غزية عويس ، النموذج المناضل ، ونجد الإسماعيلية ، النموذج للقاتل ، حيث ندرلك المكان تأثيراً خاصاً على الشخصيات هنا . فقد برزت بطولة عكاشة بعد اختطافه من الغزية ، ووصوله إلى الإسماعيلية . كما أعطت الغزية في تنظيمها السري بطولة لموسى أبو حمدة) . ويظهر المكان بوصفه شخصية اعتبارية هنا ، تكمل بطولات المناضلين الشجعان .

وترتبط مشاهد الرواية - في تسلسلها - بهذه الشخصيات ؛ فقد أدار الكاتب (كاميرا) مدققة على الشهيد ، وقدم في كل مشهد تركيزاً خاصاً على شخصية من الشخصيات . ففي مشاهد الغزية نرى (كاميرا زيم) على عويس باشا ، وفي مشاهد القصر نرى التركيز على جويبدان ، وما حوفاً من فيضات أجنيات ، وهكذا نجد في الإسماعيلية التركيز على عكاشة ممثلاً للتركيز الذي نعاينه في مشاهد الغناء ومعالجة ستهم من الحرب .

وكان من الطبيعي أن يعطى لبلبل دوراً عسكرياً يجمع بين عويس - رسول الملك فاروق - والقباط الإنجليز ، نرى مشهداً يصور كمية الذخائر التي فجرت القاذورة بحريقها المدمر (يناير ١٩٥٢) . وكذلك كان من الطبيعي أن يفرّد لظباط الثورة المشهد الأخيرة من الرواية .

لستهم ، بل جعلها تعالج على يد الدكتور صبح (أويدت) المناضلة المختبة من السلطة في غزية عويس فيما بعد ، ويجعلها الوحيدة القادرة على تشخيص مرضها بوصف علاجها .

أما ابن عم ستهم (عيسى أبو حمدة) فهو المولاي الرمزي لعيسى حلمى الثاني ، كما كان والد عويس باشا موازياً للخديوى عيسى حلمى الأول . وعيسى أبو حمدة ، هو قائد التنظيم السرى في غزية الباشا عويس ، الذي قاد تجنيد الرجال لحرب الإنجليز ثم حرب الملك والوقوف ضد انحراف الثورة .

وتبلى شرعية هامشية يقع عليها الظلم أكثر من غيرها ، على رأسها (أبو جعفر) شيخ الغفر ، فقد كان وسيلة من وسائل السيطرة على الغزية ، وفي الوقت نفسه تمتع به رسول القصر ، فقد تركه عبد الواحد الفندى ، وقطع ماش ، وعكاشة المنفى ، ورسول خلف الكاريتيه .

ونال شخصية السفا الضعيف ، وشخصية كرامة المضحى به ، ثم زهية التي أعطته نفسها لىسى (الكرياج) وتجمل منه في لحظة العطاء ، ينسج قلبه معلق بالقصر وجويبدان هاتم . ولهذا ، ليس عجباً أن ينتهي بها الأمر إلى الذهاب إلى البندر للعمل مع المناضلة صبح (أويدت) في حياتها ، في حين يلعب كرامة ضالماً بين طبقة الشعبية ، وحبه الأميرة من قصر عويس باشا تحطره وتكون السبب في جلده وتغريق جلده .

ويبدأ نجد لدينا دوائر متداخلة ، وذات استقلال نسى فيها بينها ؛ دائرة الأرستقراطية السياسية والعسكرية ، ودائرة أبناء الفلاحين ؛ ثم دائرة الاحتلال . وقد عرضها الكاتب بمهارة خدمت قضية الصراع الجوهري الذي يدبره منذ بداية الرواية للوصول إلى أسباب الثورة وبيرواتها .

لقد أوضح الصلات الوثيقة بين الأرستقراطية والاحتلال ، كما أوضح قدرة الشعب المصرى على أن يفتزل داخله مسافات الإحساس بالظلم ، والفضب الفجائي عند حدث جليل كهريق يناير ١٩٥٢ ، وكيف احتضن هذا الشعب خلاياه السرية برغم أنف الملك والأرستقراطية ، والأجانب ، وضباط القسم السياسى المخصص ، الذين أسماهم عويس باشا خطراً وهم (الجيش ، والشيوخيون ، والإخوان المسلمون) .

وكان من الطبيعي أن ينعاز الكاتب لحزب الوفد ، ولزعيميه النحاس باشا وفؤاد سراج الدين باشا ، تحت مبرر من شعبية الحزب ، وقيادته لحرب القتال ضد المحتل الإنجليزي ، بشد رغبة الملك . وهذا ما أفسرنا إليه في البداية ، حتى إنه قد أدخل كلا الزعيمين في سرد صاحب صندوق الدنيا ، لى تمجولها تراث شمعى ، امتداداً لما كان عليه الأمراء والسلاطين الشجعان . وقد أضاف الكاتب الصراع على السلطة بوصفه بعداً جوهرياً للعبة الملك في التفرة بين الأحزاب ، لاستمرار تكرار الموجات الشعبية المناهضة .

تجد معجماً خاصاً بها ، فكل الكلام يشبه كل كلام يمكن كتابته بلغة أهل القاهرة . فهل رسم الحروف قد أعان الكاتب على هذه اللهجة ، أم أعانه قرب هذه العزبة من بندر الجزيرة في هذه الأيام ؟
أما السرد بعامه - في هذه الرواية ، فقد مثل لغة الراوي الذي يساعد شخصياته على الكلام بأن يهدأ لها الأجواء المناسبة والمداخل المناسبة للحديث . أما الراوي نفسه فقد كان يبدو واضحاً في معظم الأحوال ، وبخاصة حين يكسر إيقاع السرد الذي يجب أن يكتب بالفصحى الأدبية ، فيتدخل بوضوح وتعمد ليفسد انسجام المتلقي مع الجملة العربية ، بأن يضع كلمة من معجمه اليومي - تنبؤ عن الاستخدام الفصيح .

فمن البداية يستخدم كلمات مثل (الغتاة) بمعنى (الغثالة) في العربية الفصحى ، ويعني ثقل الدم في العامة المصرية ، في سياق فصيح يقول فيه « وفيقة الأجرء ، فيصمتوا بل زادت الغتاة وعلت مهممات واحتجابات » (ص ١٣) . وواضح هنا القصد والممد إلى كسر السياق . ويتطرق الكاتب من عامة المعجم إلى عامة التعبير ؛ فللتعبير عن اعتناء عكاشة للخنزير يقول : « وهب بلعت الأرض ، وغطس » (ص ٣٠) ، أو يقول في سرده عن السجائر القيمة الجيدة أنها « معتبرة » في قوله « وأخرج حلبة سجائر معتبرة » (ص ٣١) . ثم يترده يصور حركة العين السريعة الانغلاق والانفتاح بقوله (يبرش) ، إذ يقول « وأعلنت حينها تبرشان من السديم » (ص ٣٢) ، أو يصور حالة التنفس في الماء بقوله بقيق ، في وصفه لحالة عكاشة تحت (الدش) بقوله « فيخرج المصوء من فمه ويشيق كجاموسة » (ص ٣٣) ، أو حيناً يقول عن حلة السمح وتوكيزه « وطرطن أذانه » (ص ٦٧) .

ويمكن أن نتقبل هذا المعجم حينها لا يكون هناك وسيلة أخرى للتعبير ؛ ففي تقرير الطيبة عن جرب ستم يكتب « أكزما مصاحبة بمرش » (ص ٨٠) . أو يصف « حزمسة فـجـسل وراو » (ص ١٠٢) ، وكلها تعبيرات لا نجد عنها في سبأقتها . ولكنه يحاول أن يعطي اللذان الشعبي للغة السرد ، كما أعطاه للغة الحوار .
فالكاتب مصرّ من البداية على أن يخرج من خلال رؤية شعبية للأدب واللغة والسماة . ولهذا كانت بداية النص على لسان صاحب صندوق الدنيا ، كما امتلأت الرواية في بعض فصولها بشعر شعبي أورده الكاتب على لسان عكاشة المغتوا (شاهد حرب القتال فيها بعد) ، ليؤكد شعبية البطل ، وبساطة الشهادة ، ومن ثم بساطة اللغة .

ويرغم حرص الكاتب على هذه الشعبية ، نراه في الحوار يتحول أحياناً إلى الفصحى بدون داع لغوي أو نفسي أو اجتماعي ، فعمل لسان عباس أبو حيلة المناضل ، وهو غاضب من زوجه حيناً صرحت بحقيقة صبح :

« البنت ذكورة يا عباس ، ذكورة هارة من البوليس .

قال لها في غضب :

« وقعة أليك سوداء » . (ص ٥٧)

هذا ، وقد رتب الكاتب الغلات الروائية وحركتها الدرامية في تابع دقيق ، يقضي بعضه إلى البعض الآخر . فهو يبدأ بتصوير عزبة عويس باشا وما يدب عليها من بشر وغير بشر ، ثم يصور قصر عويس باشا وما فيه من حركة وعلاقات غنية وسرية ، ثم يجمع بين تتابع مشهد خصاء أبيس وجلد كرامة ابن السقا ، ثمهداً للدخول إلى مشاهد معركة الإسماعيلية ، التي انتهت بمذبحة بلوكات النظام . ولذلك كانت مشاهد نضال القديسين في الإسماعيلية مبهورة ، ومنطقية ، أنفتت إلى مشاهد حرائق القاهرة ، التي غبت فيها العاصمة ودمرت ، وضاع فيها مستقبل الساسة الوفديين ، إلا أنه لم ينس أن يضع مشهداً للانتقام الإلهي ، باحترق (سنكلير) حبيسة عويس باشا التي أحرق بنو جلدتها القاهرة ، ثم كانت مشاهد الثورة والثورة المضادة ، مبهورة في تسلسل أحداث الرواية في مجملها . ويرى هنا أن لكل مكان لدى الكاتب مكاناً تفضيلاً أو محارواً له ، حيث العزبة تحاورها القاهرة ، وقصر عويس باشا يحاوره قصر الملك ، ومعركة بلوكات النظام وتنظيمات القديسين في الإسماعيلية تتخلو مع بلبس ومخازن ذخيرتها ، ومع القاهرة يحرقها ودمارها .
كذلك وازن الكاتب بين مشاهد الإهداد السري للثورة ومشاهد التأثير عليها ، ووازن بين نجاح الثورة واختراقها في بعض الأهداف . وهذا ما حقق توازناً بين تقسيمات المشاهد والأماكن ، كما حقق - من قبل - توازناً في العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية ، بمختلف سياقاتها .

ويكشف هذا التتابع عن زمن مستقيم وأحلى الجانب ، يروى حبة بعدد من زمن الإهداد للثورة ، ويعود خلال السياق الروائي إلى الخلف أحياناً ليتصل بتسلسل الزمان في اتجاه واحد ، برغم التواء والتنوع اللذين سادا مشاهد الرواية كلها .

ولم يتضح الزمن النفسي إلا في مشاهد نادرة ، أهمها : لحظة انتظار انفجار القنبلة أمام معسكر الإنجليز في الإسماعيلية ، ولحظة استسلام زهية لكرامة ابن السقا ، ولحظة اختيار صبح (الذكورة أوديت) بين قوم عرفوا حقيقة مرقفها . وباستثناء هذه المواقف يتسلسل الزمن تسلسلاً منطقياً ، كما ظهرت المشاهد متتابعة في اتجاه واحد من قبل .

(٤)

وقد غلب على لغة هذه الرواية اللغة المحافظة ، التي تعمل على توصيل الدلالة في المقام الأول ، سواء في « السرد » أو في الحوار . وقد حاول الكاتب أن يجعل كل شخصية تنطق بما تنطق به في مثل هذا السياق أو هذه المواقف من الحياة ، حرصاً منه على صدق الأداء اللغوي ، وحرصاً أكبر منه على واقعية الرواية وتاريخيتها ، ووثاقيتها .

وقد طارعه الشخصيات الناطقة بالعربية أو بالعامية أو بالأعجمية . ولكننا لم نلاحظ خصوصية للهجة (عزبة عويس) ، ولم

وهي تتحدث عن أنواع القاعة من الساسة وقلة الجيوش في إسهاب ،
يرغم أن السياق محاولة من عويس باشا لقراءة مذكراتها بعد موتها .
وكان الكاتب أراد أن يشرح لنا موقف عويس القائد ، ونوع قيادته ،
تمهيداً للدخول إلى إغتراف مشاريعه العسكرية والسياسية
والاقتصادية ، التي بدأت بفوز الضباط . المشايخ (محمد نجيب)
بانتخابات نادي الضباط . وهذا الإسهاب يلخصه عويس باشا نفسه
بعد سقوط قليلة في جملة بسيطة « أنا رجل حرب ولا رجل سياسة »
ص ١٨٥ .

في الوقت نفسه حرم الكاتب عل عليه سبب النصر أن تستطرد
« من مفهومها للحرية والسلام الاجتماعي ، وقوانين تطور
المجتمع ، والصراع الطبقي » لأنه جعل عويس باشا وفي حالة
لا تسمح بمناقشته ، ولا تود هي القسوة عليه في هذه الظروف
(ص ١٩٢) .

وبعد ، فهذه قراءة لرواية (١٩٥٢) ، حاولت أن ترى العلاقة
بين مقصد الكاتب وعمله ، وأدوات صنع هذا العالم . ولا شك في
أن الرواية « كغيرها » تتحمل أكثر من رؤية ، ويمكن النظر إليها من
أكثر من زاوية .

في حين يستلزم هنا استخدام العامية ، الشفقة مع خطاب فلاحه ،
وعلى لسان مناضل شعبي ، وفي لحظة غضب ، عكس ما كان الكاتب
يفعل في حالة السرد . وهي لحظات لغوية عميقة لدى جميل عطية
إبراهيم . وقد استمرت هذه الحالة ، حالة تفصيح الحوار ، بدون داع
حتى نهاية الرواية ، فتره يقول على لسان صباح الطيبة المناضلة وهي
تخاطب طفلة عيسى أبو حميدة - يقول :

« وتاملتها الصبية ثم جرت عليها قاتلة :
— خالة صباح !

وتعلقت بها باكياً ، وهي تضحك :

— أم . أين أمي » (ص ٢٥٥)

وهي لحظة تكون العامية فيها مطلباً جوهرياً ، وتفسد النصحي
فيها السياق العائلي التلقائي ، بين طفلة ومناضلة تخاطبها بلغة
القرية أولغة الطفولة .

لذلك أرى أن جميل عطية إبراهيم حاول بشيئته أن يكسر التوقع ،
ولكن كسر التوقع يجب أن يرتبط بمتطلبات الحوار والسرد .

وأحياناً يطول منه السرد بلا داع ، لأنه يستسلم لتفاسيل
اللحظة ، ففي ص ١٨٤ يستسلم للمذكرات (ملوججريت سنكلير)

عويس

النظرية الأدبية المعاصرة (*)

تأليف : رمان سلدن
ترجمة : جابر عصفور
معرض : محمد ميري

تأليف ترجمة جابر عصفور للكتاب Raman Selden تأليف رمان سلدن في سبيل ترجمتين سابقتين له هما والمراكسية والتقدم الأبي، لتيري إيجلتون Terry Eagleton (نشر في عام ١٩٨٥) ثم عصر البيئية للكتابة إدث كريسويل Edith Cresswell (نشر في العام نفسه).

والمعنوان الأصلي للكتاب الذي نعرضه هو : A Reader's Guide To Contemporary Literary Theory أو دليل القارئ للنظرية الأدبية المعاصرة ؛ وقد نشر في عام ١٩٩٠.

وقد صرّ المترجم الكتاب بمقدمة تتناول فيها ظروف ترجمة الكتاب ، والأسباب التي حفزته إلى اختياره للترجمة ، ثم خلق على مادة الكتاب ومبججه ، واختتم مقدمته بالكلام عن مبججه في الترجمة .

ولنا تعليقات على بعض ما جاء في المقدمة ، وعلى مادة الكتاب نفسها ، نرجعها جميعاً إلى أن تنتهي من عرض الكتاب نفسه . ولا أهد القارئ بتلخيص للكتاب في هذا العرض ؛ لسبب جوهري ، هو أن الكتاب لصغر حجمه وشدة تركيزه لا يشمل أي تلخيص . لذا فإنني في هذا العرض سأحاول تتبع المخطوط العامة للكتاب بشكل يؤدي إلى تكوين صورة جميلة لادته . أما الكتاب نفسه فمتاح لمن يريد أن يلم به تفصيلاً .

يمرض المؤلف في مقدمة كتابه فكرة أن القارئ المعادي ، بل والنقاد أيضاً ، لم يكن في حاجة إلى أن يشغل نفسه بتطورات نظرية الأدب ، لأن هذه النظرية لم تكن لهم إلا طائفة من النقاد هم في حقيقة الأمر فلاسفة يدعون أنهم نقاد الأدب . ومن جهة أخرى فقد افترض النقاد أن الأدب يمرر عن ديهيات عامة في الحياة يعرفها الجميع ؛ وهو من ثم لا يحتاج إلى معرفة خاصة أو مصطلح خاص .

غير أن هذا الوضع تغير جذرياً منذ أواخر الستينيات ، أي مع كثرة الجدل النقدي حول البيئية وما أثارت من قضايا متشعبة . وقد صبح عزم المؤلف مع اشتداد هذا الجدل — على أن يصنف كتابه هذا ، أو بالأحرى دليله ، لكي يقع القارئ في وسط هذا الحضم ، فيمكنه من أن يقلل أو يرفض عن بيئة .

يتكون الكتاب من مقدمة للمؤلف وستة فصول ، يتناول الفصل الأول منها النزعة الشكلانية الروسية ، والثالث النظريات الماركسية ، والثالث النظريات البيئية ، والرابع نظريات مابعد البيئية ، والخامس النظريات المتجهة إلى القارئ ، والسادس النقد النسالي . وقد ألحق المؤلف بكل فصل من الفصول قائمة لكتابات في موضوع هذا الفصل ، حتى يمكن للقارئ المهتم متابعة وجهات النظر : المختلفة بنفسه إن شاء .

* Raman Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, New Accents, London-New York, 1990.

الإحساس بالوضوحات كما تتركز لإكثارها ، لأن عملية الإدراك غنية جمالية في ذاتها ، ولابد من إطالة أمدها . فالفن عند شكولفسكي طريقة يتركز اللغز في خلالها الموضوع إدراكاً فنياً ، أما الموضوع في ذاته فلا أهمية له . لهذا فإن مامب توماشيفسكي Tomashevsky هو مليمسه التحويل الفني للمادة غير الأدبية . والتفريق هنا يغير استجابتنا للملم عن طريق إخضاع إدراكنا المتعلقة لمعاملات الشكل الفني .

ولقد أحدثت فكرة التفرغ وبزلة الألفة عن الأشياء أثراً في مفهوم برخت Brecht ، إذ اتفق مع الشكاليين الروس في موقفهم العدائي من الابد الكلاسي ، الذي كان ينادى بضرورة أن يقوم الفن ببدو الإربام بالحقيقة . ولهذا فإنه من الممكن في مسرح برخت أن تقوم مكلة بدور رجل لكي تسقط الألفة عن الدور ، فتدفع للمشاهدين - بتفريها هذا - إلى الانتباه لنوعية المذكورة في الدور .

ويظهر مفهوم التفرغ في كثير من معالجات الشكاليين للمفاهيم المختلفة . فهم يميزون في فن القص بين الحكبة والحكبة ، مؤكدين أن الحكبة هي التي تميز أدبية القص ، أما الحكبة فلا تعدو كونها مادة غفلا ينظمها الكاتب للبدع تنظيمياً خاصاً هو مامسمة الحكبة . وإلى هنا لا يختلف مفهوم الحكبة عند الشكاليين عنه عند أرسطو ، الذي ميز كذلك بين الحكبة والحكبة . أما ما يختلف فيه الشكاليون عن أرسطو اختلافاً جلياً فهو مفهوم التفرغ ، الذي أجبروه على الحكبة التي يناط بها تفرغ الحكبة . فالحكبة عندهم هي مجموعة الرسائل التي يستخدمها الكاتب للتدخل في مجرى القصة ، كالإظهار أو الإسراع ، وكالاستطرادات ، وأنواع التظيم والتأثير ، والأوصاف للسهة ، وكلها أمور تلتفت القارئ إلى شكل الرواية . فالحكبة هي انتهاك متصم للترتيب الشكالي للترتيب للأحداث ، يؤدي في النهاية إلى لفت الانتباه إلى عملية الحكب نفسها بوصفها المنصر المميز للعمل الأدبي .

ولا يقتصر مبدأ التفرغ في العمل الأدبي على ما يقوم به من تفرغ للواقع ، بل ينطبق أيضاً على تفرغ العمل الأدبي نفسه . فالوسيلة الأدبية الملمنة يمكن أن تستخدم استخداماً وديتاً مألوفاً في نص بعينه ، ولكن الأدب يمكن أن يستخدم استخداماً تفرغياً بحيث يتنحى بعداً جمالياً جديداً . وطى سبيل للمثال فإن استخدام لفظة «تشورس» ونظام الكليته عنه بطريقة عفى عليها الزمن ، هو أمر يتقبله القارئ على الفور بوصفه تحليفاً فكرياً . ولكن هذا الأسلوب نفسه كان يستخدم في عصور سابقة دون أن يوصى بأنه تربة ساخنة .

وقد جمعت مدرسة «باختين» Bakhtin بين الشكالية الروسية والنظرية للروسية . غير أن نظرية باختين إلى الأدب تجاوزت المركبة التقليدية التي تركز على فرضية أن الإيديولوجيا تنكاس للبيئة التحتية للمادية . فالإيديولوجيا عند باختين واتباعه لا تنفصل عن

ويرى المؤلف أن الموقف النقدي المعاصر يمكن إيجازه عن طريق المخطط الذي ابتعده ياكوبسون Jacobson حين ذهب إلى أن عملية التوصل في الأعمال الأدبية تقوم على عناصر هي :
١ - الكتاب ٢ - السياق ٣ - كتبة (رسالة) ٤ - شفرة ٥ - قارئ . وذلك على النحو التالي :

سياق	كتبة	قارئ
شفرة		

ثم يبين المؤلف كيف أن كل نظرية تركز على عنصر بعينه في دراسة الأدب . فالنظرية الرومانسية مثلا تركز على الكاتب ، والفنيونولوجية على القارئ ، والمركبة على السياق ، والبنوية على الشفرة ، وهكذا سائر النظريات .

والكتاب - كما قال المؤلف في مقدمته - لا يشمل كل النظريات النقدية الحديثة ، بل يقتصر على أبرز هذه النظريات ، وهي تلك التي تتميز بتدعيتها للمسلمات التي طملا اعتقد الناس في رسوخها وتأثيرها على التعبير . واتساقاً من هذا المنظور فقد تناول المؤلف النظريات الست التي توافرها الشرط الذي كرم نفسه به ، وهو تحدى المسلمات الشائعة عن الأدب . وكان الترتيب الذي اتبعه تاريخياً ، حيث بدأ بالشكالية الروسية ، ثم للمركبة ، فالبنوية ، ثم مابعد البنوية ، ثم النظريات للجهة إلى القارئ ، متتبهاً بالندق النسائي .



تشارك الشكالية الروسية مع تيار النقد الجديد New Criticism في الاهتمام بوضع أسس علمي لنظرية الأدب . غير أن الشكاليين لم يخلعوا على الشكل الجلي أي دلالة أخلاقية أو ثقافية . كما فعل النقد الجديد ، لأن مدخلهم إلى العمل الأدبي اقتضى منذ البداية تقديم تفسيرات علمية صارمة للكتبة التي تنتجها وسائل أدبية بعينها تأثيراتها الاستيطانية الخاصة . ومن هنا كان انصراف كثير من جهد الشكاليين إلى تحليل لغوية الخاصة لما هو لغوي ، أو أدبية الأدب . وحلى حين كان النقد الجديد يعفون الأدب شكلاً من من أشكال الفهم الإنسان فإن الشكاليين كان يحوّلوا إلا على الأدب بوصفه استخداماً خاصاً للغة ، يتأى فيه الأدب عما هو مألوف . واتحراف لغة الأدب عن المألوف يأتي من أن البدع يفض النظر عن الوظيفة العملية للغة ، وهي التوصل ، ويرتكز - بدلاً من ذلك - على الوسائل اللغوية التي تجعلنا نرى الأشياء بطريقة مختلفة . وفي هذا السياق من التفكير يأتي مصطلح «التفرغ» أي إزالة الألفة عن الأشياء Defamiliarization ، الذي استخدمه وشكولفسكي ليؤكد به أن وظيفة الفن هي أن تجعل الملمن يرى الأشياء وصفاً جديداً . ويرى «شكولفسكي» أن غرض الفن أن ينقل إلينا

لهذا التنوع الوظيفي وفقاً لاختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية. فالرسالة والحظية السياسية، بل الدعاية، يمكن أن تنطوي على قيم جمالية في بعض الظروف التاريخية والاجتماعية المواتية.

ويقول المؤلف إن نقاداً ماركسيين قد تنبرا في الآونة الأخيرة مغولات «موكاروفسكي» هذه، ذاهبين إلى أن خلع صنعة الأدب على كتابات أو أشكال بعضها هو فعل اجتهادي لا ينفصل في التحليل الأخير عن الإيديولوجيات المهيمنة. ويتقلنا هذا الرأي إلى موضوع الفصل الثاني من الكتاب وهو النظريات الماركسية.



يشير المؤلف في بداية كلامه في الفصل الثالث إلى أن تاريخ النظرية النقدية الماركسية أطول من تاريخ النظريات الأخرى المقدمة في كتابه، نظراً لأن ماركس نفسه قد طرح بعض الأفكار عن الثقافة في أربعينيات القرن الماضي.

ويقول المؤلف إنه برغم إيمان ماركس بأن الوجود الاجتماعي والاقتصادي هو الذي يشكل الوعي وليس العكس، بما يعني أن الأدب وسائر التجليات الثقافية هي انعكاس أو كشف لأوضاع مادية في الأساس، وما يعني أن الأبنية الفوقية لا تستقل عن الأبنية التحتية—برغم إيمانه هذا فقد اعترف بالوضع الخاص للأدب حين لاحظ أن بعض الأعمال الأدبية تستمر في متحنا المثمة الجمالية برغم اختفاء أسسها المادية التي أنتجتها. فالتراجيديات اليونانية هي نتاج نظام اجتماعي بعينه، ولكنها ظلت تمتع الناس ولم تنفقد قيمتها الجمالية. وقد حدا هذا بماركس إلى التسليم بوجود نوع خاص من الكلية واللازمة في الأدب والفن.

ولقد كان المؤلف بارعاً حين ذكر لقاريه بأن موقف «ماركس» هذا يعد ارتداداً للمهيجية، مؤكداً أن مغولات «موكاروفسكي» تدلنا على أن عظمة التراجيديات اليونانية ليست حقيقة ثابتة للموجود؛ إذ يبعد كل جيل «إنتاج» تراجيديات اليونان بشكل مختلف لاختلاف الأوضاع الاجتماعية والتاريخية. بيد أن المؤلف يسلم مع ذلك بأن السؤال الذي يطرحه قارئاً عند الحديث عن النقد الماركسي هو عن مدى استقلال تطور الأدب عن تطور الإنتاج المعاش، ويذكر أن الجدل ما زال مستمراً حول الأهمية النسبية للشكل الأدبي والمضمون الإيديولوجي في الأعمال الأدبية.

ويعزو المؤلف النظرة الشيوعية للتصلي، وماتمس به من سطحية، إلى سوء فهم فادح لمغولات للنظرين الماركسيين الأوائل، على نحو أدى بأصحاب هذا النظر الماركسي الفج إلى الوقوع في موقف متناقض؛ فهم ثوريون سياسياً، ورجعيون جمالياً، من حيث إنهم ناصبوا النتاج الفني الحضائي المعلى، فرفضوا أعمالاً طليعية لقناتين كبار مثل «بيكاسو» و«بوت». س. إ. إيرت بدعوى أنها نتاج متدهور للمجتمع الرأسمالي المتفجر. أما أن هذا الفهم القاصر هو نتيجة لسوء فهم واضح لكتابات «ماركس» وإنتاجه

ومبسطها للغوى؛ إذ تتفاعل اللغة مع المجتمع بحيث تصبح الكلمة أو العلامة اللغوية قابلة للماني ودلالات تباين بتباين الطبقات الاجتماعية فالعلامات اللغوية مضمار لصراع طبقي تحاول فيه الطبقة المهيمنة تضيق معاني الكلمات وإعطائها بعداً أحياناً يتناسب تطلعاتها.

وقد قام «باختين» بتطوير النتائج المترتبة على هذه النظرة الدينامية للغة وطبقها على النصوص الأدبية. ولم يركز اهتمامه على الطريقة التي تعكس بها النصوص الأدبية المصالح الطبقية، بل على الطريقة التي تصاغ بها اللغة بحيث تتقارم المهيمنة، وتحرر الأصوات المخالفة. ويحظى هذا الموقف بالكتاب اللتين يتيح أحدهما أقصى درجة من الحرية للأنساق المتباينة للقيمة، ولا يفرضون سلطتهم على الدالال المحتملة. ولهذا فقد كانت المقارنة بين «ديستوفسكي» و«تولستوي» في صالح الأول، من حيث إنه يتيح لشخصياته الروائية أكبر قدر من الحرية، ولا يفرض عليها نظامه الفكري كما يفعل تولستوي، الذي تزاحم في أعماله حقيقة واحدة، هي الحقيقة التي يراها المؤلف، والتي يخضع لها شخصياته بحيث يصبح عمله مونولوجاً طويلاً. أما في حالة «ديستوفسكي» فإن الديالوج هو السمة الغالبة على أعماله، حيث تتألف رواياته من أصوات متباينة، تمحورت من وجهة نظر مؤلفها فصار لها فاعليتها الخاصة، ومن ثم نشأ حوار مستمر بينها وبين الشخصيات الأخرى.

ولقد كان هذا الولع بتعدد الأصوات وتمحورها هو الذي أدى «دياختين» إلى النظر في ظاهرة الكرنفال، حيث تحظى الجماعات الشعبية احتفالات تنقلب فيها التراتب الهرمي رأساً على عقب، ويتسلم كل ما هو سطووي جامد. وكما يقول المترجم فإنه في مثل هذه الاحتفالات لا يكون لصوت سلطان على غيره من الأصوات كأنها إزاء مولده تنقلب فيه التراتب الهرمي للعلاقات والطبقات والأعراف. وقد ترتب على هذا النظر في ظاهرة الكرنفال تطبيقات مهمة على نصوص ميمية وعلى تاريخ الأنواع الأدبية، كما أدى الكشف عن الخاصية الكرنفالية في الأدب إلى التخفيف من حدة النزوع إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها وحدات عضوية، كما كان دأب الرومانسيين والشكلايين قبل باختين. فالعامل الأهم من الجائز أن يكون مستمعياً على الاتحاد بسبب تعدد مستوياته.

وقد تطورت الشكلائية على يد «ياكوبسون» تطوراً مهماً؛ إذ تجاوز في أطروحته مع تياتوف Tynyanov الطليح الآلي للشكلائية، مؤكداً أن الكيفية التي يتطور بها النسق الأدبي لا تتم بمزمل عن الأنساق الأخرى. كما أكد «موكاروفسكي» Mukarovsky أنه من الحقن استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي؛ فالوظيفة الجمالية ليست مقولة جامدة، بل متحركة دائمة التحول، لأن الموضوع الواحد يمكن أن تكون له وظائف متعددة؛ فالكنيسة مكان للعبادة، ولكنها عمل من أعمال الفن. ولقد كان للدور والأولى الإغريقية وظائف عسكرية ومزلية، ولكنها—في سياق تاريخي مختلف—اكتسبت أبعاداً جمالية. وتخضع للنتائج الأدبية كذلك

ويصل الإنجاز الأدبي الأسامي الذي طرحه «برخت» من خلال أعماله المسرحية ما ذكر فيها سبق من فكرة التغريب التي ألح عليها الشكلايون وفصل فيها مولر وفسكي القول .

يرى «لوكاش» أن حقائق الظلم الاجتماعي تستلزم تقديمها بطريقة تبين معها هذه الحقائق جاذبية لطابع الأمور ومثيرة للدهشة وينبغي على الكاتب المسرحي أن يزيل الألفة التي تغلف وعي الناس بالواقع بحيث أصبحوا يرون الشرور الاجتماعية من الأمور التي ينبغي التسليم بها كما تسلم بالكوارث الطبيعية من فضائلات وزلازل وغيرها . يجب على العمل الأدبي إذن أن «يقرب» الشر ، أي يجعله غريباً غير متسق مع ما ينبغي أن تكون عليه الأمور .

ولقد سخر «برخت» من الواقعية الاشتراكية بما تتضمنه من تشجيع للوهم الواقعي . ومن هنا كان تطويره للنكتيك المسرحي الذي يحطم الإيحاء بالواقع لكن يتجنب هذه المشاهد فيقع في حالة من حالات القبول السلبي . عل للمتلين في مسرح «برخت» أن يشعروا عملية الوعي النقدي للمشاهدين . ولقد رفض «برخت» ما يسمى بتمنص الشخصية تخلصاً كاملاً بيب مع وعي المشاهدين بأن ما يحدث أمامهم تمثيل . عل للمشاهد أن يكون دائم اليقظة بأن ما يحدث ليس جزءاً طبيعياً من الواقع يمكن التسليم به .

وقد كان رفض «برخت» للواقعية الاشتراكية مظهرًا من مظاهر اعتدائه بأن للماضي نيل والمثيرات تحقق ، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات تناسبا ، فما دام الواقع يتغير فإن ذلك يقتضي بالضرورة تغير الوسائل التي تصوره . ولذلك فقد كان «برخت» أول من يقر بأن مفهومه عن «الأثر التفريري» يتعدى بلا فاعلية لو أصبح صيغة نهائية للواقعية ؛ لأننا لن نغلو واقعين بمجرد أن نحاول مناهج غريبة من الواقعين .

وإذا كان كل من «برخت» و«لوكاش» قد تمسك بنظرية في الواقعية يختلف فيها صاحبه فإن مدرسة فرانكفورت أنكرت الواقعية برمتها .

نظر أتباع هذه المدرسة إلى النسق الاجتماعي من منظور هيجل فعدوا هذا النسق جوهرًا واحدًا شاملًا يتجلى في جميع جوانب هذا النسق . فالقضية جوهر تجل في جميع مستويات الوجود الاجتماعي بآلياته . والنزعة التجارية هي كذلك جوهر واحد يتغلغل في جوانب الحياة المختلفة في أمريكا .

يبد أن الأعمال الفنية والأدبية هي وحدها التي يمكن أن تنتق من أسر هذا الجوهر الواحد الشمولي الذي يهيمن على الواقع . ومن هنا كان رفض هذه للمدرسة لواقعية الأدب . فالأدب يبعد عن الواقع يستطيع مقاومة الهيمنة الاجتماعية . إن تباعد الأدب عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلته الخاصة .

وإذا كانت أشكال الفن الجماهيري مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادي الذي يشكلها فإن الأعمال الطبقية تتميز بقدرتها على نفى الواقع الذي تشير إليه . ويلعب بعض أعضاء هذه المدرسة إلى

فيظهر من إلحاح كل منهما على نفى العلاقة المباشرة القوية بين الكاتب ومضاميه طبعته الاجتماعية . فالكتاب لا يحكم عليهم بناء على أصولهم الطبقية أو التزامهم السياسي الصريح ، بل ينبغي ما تكشف عنه كتاباتهم من إدراك عميق للتطورات الاجتماعية في عصرهم . وقد شك «إنجلز» في قيمة الكتابة القرطية في الالتزام ، وامتدح «بلزاك» قائلًا إن إحساسه العميق بليبيار طبقة النبلاء وصعود البرجوازية دفعه إلى اللحن في اتجاه يخالف ميوله الطبقية ويجريته السياسية . فالواقعية - كما فهمها «إنجلز» - تجاوزت الميول الطبقية .

ويرغم التطوير العميق الذي أدخله «لوكاش» على الواقعية فإن عمله لا ينفصل - من وجهة نظر المؤلف - عن الواقعية الاشتراكية الصارمة .

وحسبما يرى المؤلف فإنه من الممكن أن يقال إن الجليد الذي أن به «لوكاش» يكمن في مفهومه من الانعكاس Reflection ؛ فالانعكاس عنده ليس تصويراً فوتوغرافياً للواقع بكل ما يتطوى عليه من تفاصيل ، بل إن «الواقع» نفسه ليس هو كل تلك للوضوحات التي يتطوى عليها العالم من حولنا . إن الواقع الذي يعكسه العمل الأدبي هو «النظام» الذي عل أساسه منه تشكل مفردات الواقع . فالعمل الأدبي لا يعكس الواقع الفعلي ، بل يعكس صورة ذهنية عن نظام هذا الواقع . ومن هنا كان رفض «لوكاش» لكل من الواقعية الطبيعية ونزعة الحدائق ؛ فالأولى مجرد وصف عشوائي للمظاهر الخارجية للواقع ؛ أما نزعة الحدائق فهي كذلك ليست إلا وصفاً عشوائياً للحياة الداخلية الذاتية للكاتب . وتلك العشوائية يمكن أن تكون - من ثم - وصفاً للواقع في حالة الأدب الواقعي الطبيعي ، أو وصفاً بطريقنا في إدراك هذا الواقع في حالة الرواية الحدائقية . ويرفض «لوكاش» تلك العشوائية في الحالتين ، ويصر عل أن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه ، بل هو شكل خاص من أشكال انعكاسه . إن العمل الأدبي لا يعكس الواقع كما تمسك المرأة العالم الخارجي . وإذا جاز أن يشبه العمل الأدبي امرأة فإنها في هذه الحالة مرة خاصة ، قادرة عل رؤية النظام الكامن في الواقع ثم حكمه إلينا مكشفاً خاليًا من البثرة الظاهرية لهذا الواقع .

ويتنقد المؤلف «لوكاش» قائلًا إنه لم يستطع تقبل فكرة أن بعض أدباء الحدائق يطورون أشكالاً أدبية تتجارب مع الواقع الحديث من خلال تمثيلهم عن الوجود الغريب للذات الإنسانية الحديثة ؛ وكان اعتقاده بأن مضمون نزعة الحدائق رجعي مؤدياً به إلى رفض شكلها كذلك . وهكذا فإنه خلال إقامته القصيرة في برلين في أمثال الثلاثينيات أخذ يهاجم تقنيات الحدائق في أعمال رفاقه الراديكاليين ، ومنهم الكاتب المسرحي «برنولد برخت» .

وفي الكلام عن «برخت» يقول المؤلف إنه لم يكن رجل حزب قط ، بل ظل متمسكاً باستقلاله دائماً . وقد بدأ كتاباته فوضوا معادياً للبرجوازية ؛ غير أن عزمه العنيف تحول فيما بعد إلى التزام سياسي واع بعد قراءته للماركس في عام ١٩٢٦ .

الاقتصادي، بل لكل مستوى استقلاله الذاتي النسبي، الذي لا يتحدد بالمستوى الاقتصادي إلا في التحليل الأخير فحسب. ويمكن لأي مستوى من مستويات التشكل الاجتماعي أن يصير هو القوة المهيمنة. ففي التشكل الاجتماعي الإقطاعي مثلاً يكون الدين مهيمناً من الناحية البنيوية، ولكن ذلك لا يعني أن الدين هو جوهر البنية أو مركزها؛ إذ إن دوره المهيمن نفسه يحدده المستوى الاقتصادي ولكن بطرق غير مباشرة.

يختلف موقف «التوسير» من الأدب عن الموقف الماركسي التقليدي؛ إذ يرى أن العمل الأدبي العظيم لا يزونا بهم ذهن من الواقع، كما أنه ليس مجرد تعبير عن إيديولوجيا طبقة من الطبقات. ويعد «التوسير» بفكرة «إنجاز» التي يرى من خلالها الفن أداة تمكّنتها من رؤية الإيديولوجيا التي يولد منها، ولكنه يتفصل عنها بوصفه فناً. أما الإيديولوجيا نفسها فهي تتمثل عند «التوسير» في العلاقة الخيالية... أو المفترضة... التي تربط الأفراد بواقعهم الفعلي. إنها ذلك الوهم الذي يسعى للناس أرضاهم في الوجود، ويحيلها إلى واقع مقبول، بل وطبيعي. إن الفن هو الذي يكشف لنا هذا البعد الوهمي في علاقتنا بالواقع. وهذا ما يجعل الفن العظيم قادراً على تجاوزة إيديولوجيا مبداً.

يمالغ المؤلف بعد ذلك التطورات الأخيرة في النقد الماركسي، تلك التي تمت على يد كل من الأمريكي فردريك جيمسون، و Fredric Jameson والإنجليزي تيري إيجتون Terry Eagleton. أما «إيجتون» فيذهب إلى ما ذهب إليه «التوسير» من أن النقد لا بد له من أن يصبح علمياً بأن يكف عن أن يكون إيديولوجياً. هذا من جهة العلاقة بين النقد والإيديولوجيا؛ أما من حيث العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا فهي علاقة إشكالية؛ فالنص عند الأخير عن الواقع، بل يعبر عن إيديولوجيا هذا الواقع. وهذه الإيديولوجيا ليست هي المذهب السياسي المعلن، بل هي أنساق ذهنية تتحكم في تصور البشر للواقع. ومعنى ذلك أن النص الأدبي هو إعادة صنع لما صمته الإيديولوجيا بالواقع، ولذلك يتجاهد النص عن الواقع بتجاهد مزدوجاً. وبفقد ما يفرض «إيجتون» فكرة «التوسير» التي ترى أن الأدب يستطيع أن يجاوز الإيديولوجيا فإنه يؤكد أن الأدب إعادة صنع معقدة للخطابات الإيديولوجية الموجودة بالفعل. ومع ذلك فإن النتائج الأدبية ليس مجرد امتكاس لخطابات إيديولوجية أخرى سابقة عليه، بل هو إنتاج متميز للإيديولوجيا.

وعلى العكس من «التوسير» فإن «جيمسون» يرى أن النوع الوحيد من الماركسية، الذي يمكن أن يكون ذا تأثير على الموقف في عالم مليء بالرأسمالية الصناعية الاحتكارية، هو تلك الماركسية التي تستكشف المحاور الكبرى لفلسفة «هيجل»؛ أي العلاقة بين الجزء والكل، والتفاعل بين الذات والوضوع، وجدل المظهر والجوهر، والنضاد بين المقي وال مجرد. إن النقد المبدئي كل يراه «جيمسون» لا يميز الأهمال الفردية ليحلها، لأن الفرد دائماً جزء من بنية أكبر (تقاليد أو حركة)، أو جزء من موقف تاريخي.

إن الجواهر ترفض أدب الطليعة لأنه يكر من صفو إزعاجها الغافل للاستقلال الذي يمارسه النسق الاجتماعي عليها. فالعمل الفني - عند اتباع هذه المدرسة - إذ يتيح للبشر المسحوقين صلصة الوحي بوصفهم اليأس يتلقى بتلك الحبة التي تجعلهم يستيقظون غضباً.

وكما يقول المؤلف فإن استخدام «مارسيل بروست» للمونولوج الداخلي لا يمكن زعرة فردية مغترية فحسب، بل ينفذ إلى حقيقة من المجتمع الحديث، هي اغتراب ويساعدنا عمل «مارسيل بروست» على رؤية الاغتراب بوصفه جزءاً من واقع اجتماعي موضوعي. غير أن «لوكتاش» لم يكن قادراً إلا على رؤية أعراض التدهور، وهي الاغتراب والفردية، وغفل عن قدرة هذه الأهمال على الكشف عن أن هذه الفردية وهذا الاغتراب هما من الأعراض الخشبية للمجتمع؛ وهي أعراض يسعى الفن إلى الكشف عنها.

ويخفي المؤلف عن عرض التطورات التي مرت بها النظرية الماركسية فيذكر أنه لم يكن من الغريب أن يتأثر الماركسيون بوجهة التفكير البنيوي التي سادت في الستينيات، لما في الفلسفة الماركسية من أفكار تتواءم مع الفكر البنيوي. ففي الفكر الماركسي لا يكون الفرد حراً في سلوكه وتصرفاته، وذلك بحكم وضعه الطبقي داخل النظام الاجتماعي الذي يعيش فيه. ويؤمن البنيويون من جهةهم بأن مظاهر السلوك الفردية لا تكسب دلالاتها إلا من خلال وضعها في نسق يتجها.

غير أن الفكر الماركسي يختلف عن الفكر البنيوي في مسألة جوهرية، هي أن الأنساق أو الأبنية التي يتحدث عنها البنيويون لها قوايتها الذاتية التي لا تخضع للتفسير التاريخي، في حين أن الماركسيين ينظرون إلى النسق على أنه تاريخي متغير.

إن الفكر الماركسي «لوسيان جولدمان» لا يختلف عن البنيويين حين يرفض الفكرة التي ترى في النصوص إبداعات فردية بحتة، وحين يذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على أبنية عقلية تجاوز الفرد. ولكنه يختلف عن البنيويين اختلافاً حاداً عندما يصير على أن هذه الأبنية تنتمي إلى أجماعت أو طبقات اجتماعية محددة. وعلى حين يرى الماركسيون أن قوانين الأبنية المختلفة يؤثر بعضها في بعضها الآخر خلال عملية التطور الطرد، فإن البنيويين يصرون على أن الأبنية المختلفة يستقل كل منها بقوانينه، بحيث يتم تطور كل بنية حسب قوايتها الذاتية، ويعزل عن الأبنية الأخرى.

أما ارتباط «التوسير» Althusser فأقرب بما بعد البنيوية منه بالبنيوية. وهو يرفض إسياد تراث هيجل الذي يجعل ماهية الكل معبرة عن نفسها في جميع أجزاء هذا الكل. ولذلك فإنه يتجنب استخدام المصطلحات التي قد تثير هذا اللبس، من قبيل النسق الاجتماعي، أو النظام؛ إذ إنها توحي ببنية ذات مركز يحدد شكل كل عملياتها. ويؤثر «التوسير» الحديث عن التشكل الاجتماعي الذي يراه بنية بلا مركز؛ فليس لها مبدأ يحكمها. فالعناصر أو المستويات داخل هذا التشكل لا تمسك مستوى أساسياً واحداً هو المستوى

الاختلاف . فالعمل الأدبي مثلاً تكشف دلالاته الخاصة بمجرد استيعاب اختلافه عن الأعمال الأدبية الأخرى التي تقع في مجاله .

وقد عرض المؤلف بعد ذلك للنظرية البنوية في النص من خلال تطبيق نموذج التحليل اللغوي على أنواع النص المختلفة . ويقام بعرض جهود البنويين البارزين في هذا المجال ، من أمثال «شتراب» و«تودوروف» وغيرها ، مبيّناً أن جهودهم تدور حول محور أساسي واحد ، هو محاولة استخلاص أسرار عميقة للنص ، تسترشد بالتنوعات المختلفة لأنماط النص المعروفة .

أما «ماكيسون» فقد كان إسهامه البارز متمثلاً فيما رآه من أن الأسلوب الأدبي يميل إلى أحد قطبين ، هما الاستعارة والكناية . ولكن مصطلحي الاستعارة والكناية لها عند مفهوماتها خاصان ، استلزامهما من النظام اللغوي . وينتدح من هذين المفهومين فإن التطور التاريخي من الرومانسية إلى الرمزية عبر الواقعية يمكن فهمه بوصفه تحولاً أسلوبياً من القطب الاستعاري (الرومانسية) إلى القطب الكنائي (الواقعية) ، وعروة إلى القطب الاستعاري (الرمزية) مرة أخرى .

وجرباً على ما هو مألوف عند المفكرين البنويين سلّم جوناثان كولر Jonathan Culler بأن علم اللغة يزداد العلوم الإنسانية والاجتماعية بفضل نموذج . ولكنه أثر ثنائية تشومسكي ، بالقدرة Competence الأداء Performance على ثنائية سوسير ، أي ثنائية اللغة Parole والكلام Langue .

وقد آمن «كولر» بأن موضوع الشعر Poetics ليس العمل الأدبي نفسه ، وإنما هو فهمه وتعلّقه ، فهو يؤمن بأننا نستطيع تحليل القواعد التي تحكم تفسير النصوص ، لا القواعد التي تحكم النصوص نفسها .

وقد قدّم المؤلف نقداً للمصباح البنوي حين رأى أن البنويين إذ يهزأون ، السبق لدراسات فهم يقومون بإلغاء التاريخ ، فتصبح الأبنية التي يكتشفونها كلية لا زمنية لطفل إنسان مجرد ، أو أبنية هي أجزاء اعتباطية من عملية دائمة التحول والتغير . ومن هنا فإن مفهومها ساكن غير تاريخي ، لا يمتدح بلطف إنتاج النص ، أي سبائه التاريخي وصلاته الشكلية بالكتابة السابقة ، كما أنه لا يمتدح بلطف استقبال النص ، أي التفسيرات المقروضة على هذا النص بعد إنتاجه .



وفي الفصل الرابع الذي عقد المؤلف لنظريات ما بعد البنوية يذكر المؤلف أن الغالب على تلك النظريات هو الانعكاس من قدر الدعاوى العلمية للبنوية . ولكن سرخية ما بعد البنوية من البنوية هي نوع من التحكيم الذاتي ، فمفهوم ما بعد البنوية هم بنويون اكتشفوا خطأ أساليبهم على نحو مفاجئ .

وتكشف الصلة بين البنوية وما بعدها حين نتلاحظ أن كلا البنويين يطور أفكاراً ترمع إلى أسوأها إلى نظرية «دي سوسير» اللغوية .

وفي نظر «جيمسون» فإن كل الإيديولوجيات هي استراتيجيات كبت ، تسمح للمجتمع بأن يفسر نفسه تفسيراً يكبت للتناقضات الكامنة في التاريخ . والتاريخ نفسه هو الذي يفرض استراتيجية الكبت هذه . وتعمل النصوص الأدبية بالطريقة نفسها ، فالخلول التي تقدمها هي مجرد أعراس للقمع الذي يمارسه التاريخ .

وتستمر فكرة اللاوعي السياسي من وطروءة مفهومه الأساسي من الكبت ، ولكنها ترفعه من المستوى الفردي إلى المستوى الجمعي ، فتصبح وظيفة الإيديولوجيا هي كبت الثورة . ويضيف «جيمسون» ما يراه من أن اللاوعي السياسي لا يحتاج إليه من يمارسون الكبت وحدهم ، بل يحتاج إليه بلثل من يقع عليهم الكبت ، أولئك الذين يجهلون أن وجودهم لا يمتدح لو لم يتم كبت الثورة .

ويشير المؤلف في عناية كلامه من المركزية البنوية إلى أن كتابات ماركس كانت تعدّ هي ذاتها من الكتابات البنوية أساساً ، ولكنه يستدرك قائلاً بأن أوجه الخلاف بين النظريات الماركسية والنظريات البنوية اختلافه أكثر كثيراً من أوجه الاتفاق ، فالأساس النهائي للنظريات عند الماركسين هو الوجود للمادي التاريخي ، في حين أن البنويين يعدّون اللغة الأساس للوحد النظريتين .



في بداية الكلام من البنوية يذكر المؤلف ما أحدثته هذه النظرية من صدمة لمن ألفوا الطرائق المعروفة في بحث الأدب ، حيث أعلن أنصار النظرية الجديدة موت المؤلف ، وأن النص الأدبي ليس وليد الحياة الاجتماعية أو الشخصية المؤلّفة ، كما تقوا الذات الإنسانية بوصفها مصدرها للمعنى الأدبي أو أصلاً له .

ويقتل المؤلف بعد ذلك إلى الحيف من الأساس اللغوي الذي قام عليه التفكير البنوي ، ذلك الأساس الذي أرساه «دي سوسير» في تفرقة المشهورة بين اللغة والكلام ، إذ اعتد بأن اللغة هي النظام اللاشعوري الذي ينطلق منه أبناء اللغة في كلامهم ، أما كلامهم هذا فهو أمثلة لتحقيق هذا النظام للمجرد .

وقياساً على فكرة «سوسير» رأى النقاد البنويون أن النسق اللاشعوري يكمن وراء أي ممارسة إنسانية أخرى . فورا أي ممارسة إنسانية في أي مجال من المجالات نسق لاشعوري مجرد ، تتوجه عنه التحقيقات الفعلية لهذا النسق .

وقد رفض «سوسير» الفكرة الثنائية من الارتباط بين الكلمات وما تشير إليه في الواقع . فالكلمة في لغة لا تكسب معناها نتيجة أي صلة بينها وبين أي شيء خارج اللغة ، أي أن دلالة اللغة ذاتية . فالكلمة تكسب معناها بسبب علاقتها بكلمة أخرى في النسق اللغوي الذي تنتمي إليه . إن ما يكسب الكلمة دلالتها في اللغة هو اختلافها عن الكلمات الأخرى .

وانطلاقاً من هذا المبدأ نرى أن كثيراً من كتابات «رولان بارت» تمتد بفترة أن كل أشكال الأداء الإنساني تستلزم نسقاً من علاقات

أن يربطوا النص بأنساق من المعنى، متجاهلين مقصد المؤلف تجاهلاً تاماً .

وفي هذا السياق من الاحتفال بتنوع المدلولات بسخر «بارات» من محاولات البيويين حصر كل قصص العالم في بنية واحدة ؛ فانقص عنه لا يتطوى إلا على اختلاف .

ويفرق «بارات» بين نوعين من الكتابات ؛ نوع يلح على معنى بعينه وإشارة بعينها ، يبحث في القاريه من وصل النص بالتصوص الأخرى ؛ والنوع الأخر من الكتابة هو ذلك الذي يشجع القاريه على إنتاج المعاني . وإذا كان النوع الأول من النص المنغلق لا يسمح للقاريه إلا بأن يكون مستهلكا لمعنى ثابت ، فإن النوع الثاني يحول القاريه إلى منتج . ويسمى «بارات» النوع الأول نص القراءة *Scriptible* في مقابل النوع الثاني الذي يسميه نص الكتابة *Scriptible* فالقراءة عمل سلمي ينظر الاستهلاك ، في حين أن الكتابة عمل إيجابي ينظر الإنتاج . فقص الكتابة هو الذي يجعلك تكب في أثناء قراءتك له ، أي تبده من خلال قراءته .

ويختلف كل من «لاكان» و«كريستيفا» *Kristeva* عن «بارات» في أنها تبتنا التراث الفرويدى حين راحا يكشفا عن العناصر اللاعنقية التي عتد العناصر المتعلمة المقبولة عقليا . وتضع الصلة بينها وبين «فرويد» من كلامها من الذات التي ظل الفكر الثوري يسلم بوجوهها حتى تقوم عملية للمعرفة . إن هذه «الذات» توحد مايلين مشتتا غير قابل للاتصاف تحت فكرة موحدة .

أما «كريستيفا» و«لاكان» فيتجان متعلق «فرويد» حين يتمسكان بأن الذات الواحدة إن هي إلا وهم ؛ فالذات *subject* نطل مقسمة على نفسها انقسام النفس الإنسانية إلى شعور ولا شعور . إن الشعور بما فيه من انتظام ومنطق فرضها المجتمع على العقل يمكن أن يقرن بالتركيب النحوي المنتظم الذي يصنع ذهننا منتظماً . ولكن هذا الذهن المنتظم كانت تنهدد دائما لا عقلانية الشعر وسائر ضروب التعبير المنحور من القيود التي يظل المجتمع يفرضها على الكاتب الحلي منذ ولادته حتى ينتج ويصبح عضواً «منتظماً» في مجتمع منتظم . ويجعل عمل «كريستيفا» و«لاكان» هو ثورة على هذا الانتظام ، يتخذان فيه تصورا دى سوسير عن «الدال» أداة لتغيير القواعد المسطرة من النص ، واستقرار الدلالة النصية .

ولقد شجعت النزعة الفرويدية القذ الحديث على التخل عن الإيجان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار والمشاعر ؛ فكثيراً ما يكون أدب الحديث مشابهاً للأحلام في تجنبه القول بوجود مركز سيطر في أثناء تلاجه آخر بالمعنى .

ويقول المؤلف إن نفي وجود مركز سيطر في النص هو أحد المقلات الأساسية للتفكير التفكيكي *Deconstruction* الذي يشكل حركة نقدية جديدة في الولايات المتحدة ، قادها ديك دريدا *Jaques Derrida* ، الذي وضع المسلمات الميتافيزيقية

إن العلامة *Sign* عند «سوسير» ثنائية تنقسم إلى دال *Signifier* ومدلول *Signified* ؛ فالدال والمدلول أشبه بوجهي العملة . ولكن «سوسير» لاحظ عدم وجود صلة لازمة بين الدال والمدلول ؛ فأحياناً تؤدى كلمة واحدة [أي دال واحد] مفهوميين [أو مدلولين] مختلفين ؛ إن اللغة عند «سوسير» تصوغ عالم الأشياء والأفكار في مقاصم [مدلولات] اختلافية وكميات [دوال] اختلافية أيضاً . فالنسق اللغوي سلسلة اختلافات لأصوات تضاف مع سلسلة اختلافات لأفكار . فكلمة «هجم» على سبيل المثال لا تؤدى دورها إلا لاختلافها عن «هدم» و«قسم» ... إلخ .

لقد أثبت «سوسير» أن اللغة نسق مستقل عن الواقع المادى ، كما أثبت من جهة أخرى - إن الدال والمدلول نسقان متصellan .

وقد جاء عماد مايميد البيوية ليهبوا بهذا الانفصال بين عالم الدوال وعالم المدلولات إلى مثله ، وذلك بطرائق مختلفة .

إن الفصل بين الدال والمدلول يتأكد بطريقة عملية عندما نبحت عن معنى كلمة في المجمع ؛ إذ إننا نواجه عادة مدلولات متباينة للدال الواحد ، بل إن للدلول نفسه تحول إلى دال عندما نحاول أن نكتشف من معناه للمجمع فترابه مرة أخرى عدداً من المدلولات . ونقضى هذه العملية إلى ما لا نهاية ، بحيث يصبح الدال كالحراية التي تتلون في كل سياق بلون جديد .

ومن هنا كان «دولان بارت» يرى أن اللغة لاكتشف إلا عن نفسها ؛ فهي ليست وسيطاً يشف عما وراءه «الواقع» ، كما يكشف الزجاج الصافي عما وراءه من أشياء .

ويرى «بارات» أنه إذا كانت الإيديولوجيا البورجوازية مولمة بالقراءة التي لا ترى للدال إلا مدلولاً واحداً تقمع من خلاله سائر المدلولات الممكنة ، فإن الكتابة العلمية تتيح المجال للغة ، وتحرر الدوال كي تولد للمعنى حين نشاء ، وتتمتع برقابة المدلول الواحد الذي يقمع المدلولات المتباينة .

لقد تجلّى «بارات» في مرحلة مايميد البيوية عن فكرته الطموح حين كان يؤمن بأن الفكر الثبوي قادر على تفسير كل أنساق العلامات في الثقافة الإنسانية ، وذلك حين أدرك أن الخطوب البيوية نفسه يمكن أن يصبح موضوعاً للتفسير ، أي يصبح (دالاً) بعد أن كان (مدلولاً) . إن أي لغة شائعة [مدلول] يمكن أن تخضع لمسألة لغة شائعة أخرى ، وعندئذ تصبح أمام دور متعلق لايجل ؛ دور يقضى على سلطة جميع اللغات الشائعة .

وقد كان من الطبيعي أن يرفض «بارات» النظرة التقليدية التي ترى في المؤلف أصل النص ومصدر للمعنى فيه ، والسلطة الوحيدة لتفسيره . فالدوال في نظر «بارات» عار لهما من كل مكانة ميتافيزيقية ، وإن هو إلا ساحة أو مفرق طرق تلتقي عنده النصوص وتتقاطع ، والقراء أحرار في أن يأتوا للنهم من النص ، وأن يتابعوا تقلبات الدال وهو ينساب مراوغاً قبضة المدلول ، كما أنهم أحرار في

ولكن الخلط بين دائرة التفسير هذه ووحدة النص تساعد هؤلاء النقاد على الاحتياط بنوع من الحمى يؤدي إلى استبعاد ما يلحق القسم والمتعدد للنص . فالمعاصر لا تشكل وحدة ، ولكن التفسير هم الذين يشكلون هذه الوحدة الزعومة . ولكن لا كان كل ناقد يصل من خلال تفسيره إلى وحدة تختلف عن الوحدة التي يتعلمها غيره على النص فإن المحصلة النهائية هي تمدد للمعنى ، ونفى الوحدة المركزية عن النص .

وكما يقول المؤلف فإن النشاط الفكري للاتجاهات السابقة في فكر ما بعد البنيوية ينحصر في داخل الخطاب Discourse ولا يتعداه إلى القوى الخارجية المؤثرة فيه . ولكن هناك تياراً في فكر ما بعد البنيوية يربط بين الخطاب والقوة Power . ويرجع هذا الاتجاه إلى أصوله إلى فريديتش ، الذي قال إن البشر يقررون لأنفسهم ما يريدون أولاً ، ثم يكفون الحقائق وفق هذه الإرادة . فكل معرفة تعبر عن إرادة القوة ، أي أنه ليس هناك حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية ؛ فالإنسان ، في نهاية المطاف ، لا يجد في الأشياء إلا ما جليه هو إليها . إن وفوكو واثق هذا الاتجاه في التفكير المعاصر ، لا يختلف عن غيره من مفكري ما بعد البنيوية في النظر إلى الخطاب بوصفه نشاطاً إنسانياً مركزياً ، ولكنه لا يراه نظاماً كونياً يتصل على التاريخ . إن النظرية في الخطاب المعنى البحث نفسه لا يعترف بها إذا لم تتوافق مع إجماع القوى السائدة . ويرى وفوكو في بحثه عن «الجثوة» أن هناك أرواشفاء لا واعياً يجبه الأفراد في تحديد من هو السوي ، ومن ثم فإن من يخرج على هذا الأرواشف يكون عرضة للتهام بالجنون . غير أن هذا الأرواشف ليس واحداً في كل العصور والبيئات .

ويؤكد وفوكو أننا لا نستطيع معرفة أرواشف عصرنا ؛ لأن هذا الأرواشف هو اللاشعور الذي نمتع منه ، أما أي أرواشف سابق علينا فنحن نأفرون على فهمه ، بسبب اختلافنا وبعادنا التام عنه .

ويعد إدوارد سعيد الفكر الفلسطيني أهم أشتاع وفوكو المميزين في أمريكا . يقول عنه مؤلف الكتاب إن وضعه الفلسطيني جليه إلى الصيغة التيشوية التي صاغها وفوكو ؛ فهي صيغة تتيح له ربط نظرية الخطاب بالمرامع الاجتماعية والسياسية الفعلية ؛ فهو في كتابه والاستشراق بين كيف أن الصورة الغربية عن الشرق أنتجت أساطير عن كسل الشرقيين ونداههم وزعهم اللاحقية . ويتحمل إدوارد سعيد هذا الخطاب الفري عن الشرق ، سائراً في تحديه هذا على هدى وفوكو . ويؤكد إدوارد سعيد في هذا السياق أن الناقد لا يمكنه أن ينقل المعنى للصمت لنص من نصوص الملقى ، بل يكتب دائماً داخل أرواشف الحاضر .

وتعظم المؤلف الفصل الذي عقده نظريات ما بعد البنيوية قلالاً بأن أصحاب هذه النظريات يطرحون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من إجابات ، وأنهم يستغلون أي اختلاف بين مايقوله النص ومايقن أنه يقوله ، فيطلقون النص ليعمل ضد نفسه . غير أن رغبته في مقاومة الجزء – كما يعترفون في أحيان كثيرة – محكوم

الأساسية للفلسفة منذ أفلاطون موضع الشك . فقي رأيه أن فكرة البنية كانت تفتري دائماً وجود مركز للمعنى ، وهذا المركز يحكم البنية ولكنه غير قابل للتحليل البنيوي .

ويذهب وفريدي إلى أن الليل البشري إلى البحث عن مركز هو تعبير عن الرغبة في العثور على ما يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور . فنحن نفكر في حياتنا العقلية والمادية على أنها مركزة حول ذاتنا . وهذه الذات هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل مايدور في فضائلها . غير أن فكرة وفريدي من الشعور واللاشعور قوضت هذا اليقين الميتافيزيقي بتعدد الذات . فالذات عند وفريدي منقسمة إلى شعور ولا شعور . وقد عبر الفكر الغربي بالفاظ لا حصر لها عن فكرة المبادئ المركزية ، من مثل الوجود والملاءمة ، والإنسان والإله ، والشكل والمحتوى . إلخ .

ويشير وفريدي إلى أن محاولة إيصال القهوم المركزي للشمور بتأكيد القوة المرأة للشمور تنطوي على خطر استحداث مركز جديد ؛ لأننا لا نملك سوى الدخول في النسق القهومي (شمور / لا شعور) الذي نحاول إيصاله . وكل ماتستطيعه هو رفض السباح لأي من القطبين في نسق ما يابن يكون هو المركز .

ويقول المؤلف إن قوة حركة التفكيك التي قادها وفريدي تمثل في أن عددا من التيارات الثقافية الأخرى وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة تقييم نفسها . مثال ذلك أن الناقد للركسي ميشيل راينان Michael Ryan في كتابه «الماركسية والتفكيك» أوضح أن كلا للمهنيين قد شجع التصديعة بدلاً من الوحدة السلطوية ، والتقد بدلاً من الباعة ، والاختلاف بدلاً من الاتحاد ، والتزوع العام إلى اتخاذ موقف متشكك إزاء الأساق الكلية أو المطلقة .

ولقد انجذب عدد من آثري النقاد الأمريكيين إلى نزعة التفكيك التي قادها وفريدي . وفي هذا الصدد يلين ودي مان De Man الناقد التفكيكي البارز ليريديا بوضوح ، وإن كان قد طوّر مصطلحه الخاص . فهو مثلاً يتحدث عما يسميه المعنى النقدي ، الذي يعني به أن النقاد يبدون مدفوعين دائماً إلى قول أشياء لم يقصدوا إلى القول بها . وهل سبيل المثال فإن «النقاد الجنده» New Critics أقاموا عارضاتهم النقدية على أساس من فكرة «كولردج» عن الشكل المعنوي Organic Form ، ولكنهم بدلاً من أن يكشفوا عن وحدة العالم الشعري وتلاحه اكتشفوا تمدد المعنى على نحو أدى بهذا النقد في نهاية المطاف إلى البحث عن تمدد المعنى والتباسه ، لا عن الوحدة المعنوية .

ويؤمن ودي مان بأن هذه البصيرة المقترنة بالمعنى يسرها انزلاق لاشعوري من نوع من أنواع الوحدة إلى نوع آخر . فالوحدة التي يكتشفها النقاد الجنده ليست في النص بل في فعل التفسير . وتؤدي رغبته في المهم الشامل إلى ظهور الدائرة الهرمينوطيقية Hermen. circle . إذ إن كل عنصر من العناصر يفهم من خلال الكل ، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر . إن هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة ، تتجج الشكل الأدبي .

أما إسهام «هانز روبرت يونس» Hans Robert Jauss فيرتكز على أنه أقام تناظراً بين التفسيرات الأدبية والتفسيرات العلمية . إن كل نظرية علمية تقصر الظواهر المختلفة على أسس أقل من التصورات والفرضيات . ولكن ظهور نظرية علمية جديدة يثير هذا الأقل من التصورات والفرضيات ، ومن ثم فإن تفسير الظواهر يختلف عما كان عليه قبل ظهور هذه النظرية .

ويستخدم «يونس» مصطلح «أفق» ليعرف المفاهيم التي يستخدمها القراء في أحكامهم على النصوص الأدبية في عصر من العصور . ويتغير هذا الأفق على مر العصور ، ومن ثم فإن أحكام القراء على النصوص تختلف من جيل إلى آخر ، لاختلاف الأفق الذي يحكم التصورات والفرضيات . والحصولية النهائية لهذا كله أن العمل الأدبي يظل مفتوحاً للتفسيرات .

ويرى المؤلف أن نظرية «يونس» تنبع من نظرية التأويل Hermeneutics عند «جادمير» Gadamer ، الذي يلحظ إلى أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر ، وأن متناولنا الحاضر يتضمن دائماً علاقة بالماضي ، وفي الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر ، إذ إننا لا يمكن أن نقوم ببرحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا .

يقدم المؤلف في فصله الأخير عرضاً لقرار النقد النسائي ، يندرج بحديث من كفاح المرأة ضد النظرة التي ترى فيها كائنات أُنثى من الرجل ، وهي نظرة أسهم في ترسيخها الخطاب الذكوري بطرق مختلفة .

ويبدأ المؤلف بعد ذلك في التمرس لمشكلات النظرية النسائية ، ويشير إلى مآلتيه بعض نقادات الحركة النسائية من عزوف عن تبني أي نظرية على الإطلاق ، لأن النظرية كانت دائماً مذكرة . ومن أولئك النقادات من يوجهن نقداً قوياً لنظريات «فرويد» ، التي تقوم على تمييز جنسي صارخ Sexism . لا تقترضه هذه النظرية من أن النشاط الجنسي للمرأة يشكل بواسطة عقدة حسد القضيب Penis Envy .

ويرغم الميل إلى عدم تبني نظريات قطعية فإن الحركة النسائية تميل إلى الأخذ بالباطن من نظريات مابعد النسبية عند «لاكان» و«فرويد» لما في هذه النظريات من رفض للجزم بسلطة مذكرة .

ويقول المؤلف إن فكر الحركة النسائية يندرج بوجه عام حول خمسة عاود أساسية ، هي البيولوجيا ، والتجربة ، والخطاب ، واللاوعي ، والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

أما من حيث المحور البيولوجي فيمكن تلخيصه في أن كتابات الحركة النسائية يجادلون بقوض فكرة التفوق الذكوري ، القائمة على الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة . كما أن بعض الباحثات يلحنين إلى الطرف الآخر حين يجادلن الإحلاء من شأن الصفات

عليها بالإخفاق ، لأنهم لا يمكن أن ينعوتوا من الاعتقاد بأنهم ينعون شيئاً إلا إذا صمتوا ولم يقولوا شيئاً . ويضيف المؤلف قائلاً إن هذا العرض لوجهات نظرهم هو في ذاته دليل ضمني على إخفاقهم .

يبدأ الفصل الذي خصصه المؤلف للنظريات المتجهة للقارئ Reader-Oriented Theories بترسيخ فكرة أن القارئ عنصر فاعل في عملية تشكيل المعنى ، إذ إن عملية الإدراك ذاتياً تتوقف على وجهة نظر القارئ إلى حد بعيد . مثال ذلك هذا الشكل :



الذي يمكن إدراكه على أنه لرنب ينظر جهة اليمين ، كما يمكن إدراكه على أنه طائر ينظر إلى جهة اليسار ، مع أن الشكل واحد في الحالتين . وهذا معناه أنه لا توجد حقيقة موضوعية واحدة مطلقة يعزل عن الذات المدركة . وعلاوة على ذلك فإن الذات المدركة هي التي تضع الشيء المدرك في سياق معين ، ومن ثم تطبق عليه شفرة معينة . فهذا الشكل مثلاً ٢ في الكتابة الإلكترونية يدرك على أنه رقم (٢) وليس حرف (S) ، لأن الشيء إلا لأن المدرك يطبق على الشكل شفرة الأرقام لا شفرة الحروف الأبجدية .

إن أي فعل تفسيري يعتمد وجهة نظر القارئ . وتركز النظرية المتجهة إلى القارئ على التساؤل عما إذا كان النص نفسه هو الذي يطلق المعان لفعل التفسير عند القارئ، أم أن استراتيجيات التفسير الخاصة بالقارئ تفرض الحلول على المشكلات التي يطرحها النص .

أما الاتجاه الفلسفي الذي يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى فهو الاتجاه الفينومينولوجي . يلحظ هوسرل Husserl — أحد أئمة هذه الفلسفة — إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو معتريات الوعي وليس العالم ، فالوعي دائماً وحي بشيء ، وهذا الشيء هو الواقع حقاً بالنسبة لنا . ويرى المؤلف أن المدخل الفينومينولوجي للدراسة الأدبية لم يشجع الاحتمال بالبنية العقلية للنقاد ، بل شجع فقط من النقد يجاول الدخول إلى عالم أفعال الكاتب وفهم جوهر كتاباته كما تظهر لوعي الناقد .

ويرى «إيزر» Iser أن مهمة الناقد ليست شرح النص من حيث هو موضوع ، بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ ، وهي آثار تتلون حتى بلون التجربة الوجودية المخترعة للقارئ . فلو أن قارئاً لمحدداً ، مثلاً ، قرأ عملاً يتناول الدين بشكل أو بآخر ، فإن ما يجده هذا العمل من أثر في نفسه سيختلف اختلافاً أكيداً عن الأثر الذي يتركه العمل نفسه في قارئ آخر يؤمن بالاديان .

للمجتمع ، وأن فرويد لا يشمل أكثر من أن يصف نمطاً ذهنياً لواقع اجتماعي وليس الواقع نفسه .

ويجسم المؤلف هذا الفصل قائلاً بأن للنساء الحق في تأكيد قيمهن الخاصة ، واستكشاف لأصوهن ، وتطوير أشكال جديدة من التعبير ، تستجيب لقيمهن وحيهن .

تعليق :

لنا ملاحظات على الترجمة وهل بعض آراء المترجم والمؤلف نجملها فيما يلي :

١ - يختلف عنوان الكتاب في الترجمة عنه في الأصل ؛ فالعنوان في الأصل هو « دليل القارئ » إلى النظرية الأدبية المعاصرة ؛ وهو عنوان يتطابق مع مادة الكتاب وبنجه . أما عنوان الترجمة وهو « النظرية الأدبية المعاصرة » فيدعي ما لا يدعيه المؤلف .

٢ - سقط من الترجمة عبارة في صفحة ٧٨ في آخر الفقرة الثانية .

٣ - يقول للمترجم وأما عن الترجمة التي تمت بها فقد كنت حرصاً على إعاد المعنى قبل اللفظ ... ولقد اتبعت في الترجمة ... الطريق الأجود ، فحرصت على المعنى وليس على التطبيق الحرفي بين التراكيب . ولكن أرى أن كثيراً من غيولات المترجم راحت المعنى الحرفي للنص الإنجليزي دون ذلك جهد ملحوظ في الصياغة العربية . مثال ذلك قوله في ص ١٣٠ واللغة المعلة للنص هي كل ما يتجاوز المعنى المقرر للشفاف ؛ هي ما يتولد فيها عندما تری صلة أو مدنى أو إشارة ، فهذا الالتكاف للتدقيق المتتابع البريء للنص هو ما يجتثها اللغة ؛ أى أن اللغة تتضمن إقامة اتصال (وصلة ، لفظة ، أو حدة) بين سطحين ، وإذا كان الموضوع الذى يتلاقى فيه اللحم العارى مع الثوب هو بؤرة اللذة الشهوية ، فإن مثل هذا التأثير يحدث - فى النصوص - عندما نقيم ارتباطاً بين شيء خارج عن المؤلف ، أو مرادف ، وباللغة العارية .

٤ - يقول المترجم من مقدمات ص ٥ « كنت - ولا أزال - أرى من الأفضل أن تقدم تعريف الكتاب القارئ نفسه بنظريته ، وتقديمه لها ، فى الوقت الذى تترجم فيه نصوص الطرقات ، فذلك أفضل من أن يدعى بعضها تقديم النظريات في كتب ينسبها إلى نفسه ، وهي - بدورها - ليست سوى تلخيص شاته لكتاب أو كتابين أو ثلاثة على الأكثر من الكتب المعروفة لقارئه اللغات الأجنبية - سراً أن التكليف لا يشترط أن يكون شاتاه دائماً ، بل من الممكن أن يكون لبناً ، وهو عندنا يكون أفضل من الترجمة ، خاصة إذا كانت تلك الترجمة غامضة بحيث لا تؤدى للقارئ العربى معرفة بطنان إليها . وإذا كان بعض المؤلفين يسيئون فهم النظريات ويعرضونها للقارئ العربى عرضاً سيئاً فإن فى حالتنا العربى عدداً لا يستهان به من النقاد القادرين على التصويب . والمترجم نفسه أحد هؤلاء النقاد . إن النظرية النقدية العربية ليست نصاً مقدماً بحيث

البيولوجية للمرأة بدلاً من الاكتفاء بالقول بأن الاختلاف البيولوجي لا يتضمن تفوق أحد الطرفين على الآخر .

أما عور « والتجربة » فيدور الكلام فيه حول خصوصية الوضع الأنثوي ، فالتساء وجدهن من اللاتي يمتدّن من الطمث والمخاض ، كما أن للمرأة عور يتجاوز فكرة وشهوة خاصة ، لا يمكن إلا للمرأة أن تعبر عنها .

أما المحور الثالث ، وهو الخطاب discourse ، فيركز على المجموع على صفة القوة التى يملها الرجال على عطلهم ، فى مقابل الخطاب الأنثوي الضعيف . وفى هذا المحور يعتد النساء بما يقوله وفكره عن الخطاب والقوة المهيمنة ، وكيف أن قوة الخطاب الذكري إما تعود إلى هيمنة الرجل ، لا لأن خطاب الرجل أقوى حقاً من خطاب المرأة . غير أن هناك انهماكاً آخر يرى أن خطاب المرأة ضعيف حقاً ، وأنه ينبغى على النساء أن يبينن خطاب الرجل القوي إذا رغبن فى تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجل .

ويختص المحور الرابع ، وهو الخاص بعملية اللاوعي ، بنظريات التحليل النفسى عند «لاكانيه» و«فرويدية» ، التى تسعى إلى إقامة صلة تربط بين «الأنثى» وكل العمليات التى تميل إلى تقويض سلطة خطاب الذكر ، كما تربط هذه النظرية بين كل نزوع إلى اللعب الحر باللحم والتزويج الأنثوي ، بحيث تصبح التزويج الجنسية الأنثوية مرتبطة بالثوية .

وقد كانت «فرويدية» ولقد أول كاتبة تدخل الجدل الاجتماعي فى تحليلها لكتابات المرأة . ومنذ ذلك الوقت ارتبطت المفكرات من الحركة النسائية بمحاولة الوصول بين تغير الأوضاع الاجتماعية الاقتصادية من جهة ، وتغير توازن القوى بين الجنسين من جهة أخرى .

وأما من حيث الأدب والنقد الأدبي فإن المؤلف يعرض لدراسة قامت بها «ألين شاولر» Alain Shawiter ، تدور حول الروايات الإنجليزيات عبر عصور ثلاثة ، تغطي الحقبة الزمنية من ١٨٤٠ حتى وقتنا الحاضر . وتسلم المؤلفات جدهم وجود ما يسمى بالخيال الأنثوي ، غير أنها تلعب إلى وجود اختلاف عميق بين كتابات النساء والرجال ، كما ترى أن قرأنا بكمله من الكتابة النسائية قد أغفله النقاد .

وفى حديثه عن النظرية النقدية النسائية فى فرنسا يشير المؤلف إلى تأثيرها العميق بالتجديد الذى أدخله «لاكانيه» على نظريات «فرويدية» . وقد جاوزت مثلات هذه الحركة المداهم الغالب على الحركة النسائية لفرويد ، إذ كانت نظريته قبل تجديدات «لاكانيه» مغترلة على مستوى بيولوجي فج ، جعل الأنثى تبدو طفلة تتطلع بحسد إلى عضو الذكورة الذى تفقده . وقد «الفتت» جوليت ميتشيل Juliet Mitchell من «فرويدية» ، ذاهبة إلى أن التحليل النفسى ليس تركيبة لمجتمع النظام الأبوى ، وإنما هو تحليل لهذا

سعيد وإليزاب حسن خطاب غربي لحاً ودماً ؛ خطاب قد يستخدم ثقافته العربية أحياناً لا لشيء إلا ليفرى خطابه النقدي الغربي . لا يتنسى إدوارد سعيد - بوصفه نقاداً- إلى الخطاب النقدي الذي أسسه الجرجاني أو ابن رشيقي أو طه حسين، بل يتنسى إلى وفوكو- كما وضع مؤلف الكتاب . لا شأن إذن للجنسية بالخطاب النقدي الغربي ؛ فهو خطاب غربي ؛ بغض النظر عن جنسيات بعض المشاركين فيه . [وإرجو ألا تخطط هنا بين إدوارد سعيد الفلستيني وإليزاب حسن المصرية من ناحية الانتهاء السياسي ؛ فالأول له انتهاء سياسي معروف] .

٦ - تجاهل المؤلف مدرسة والتقاد الجديد New Critics ولم يفرده لها فصلاً أو بعض فصل في عرضها للنظريات النقدية المعاصرة ؛ وهو في نظري نقص خطير ؛ لأن من يتجاهل نقاداً من مثل «ريتشارد» و«إيريك» . . إلخ يقدم مشهداً مختلاً للنقد المعاصر . وقد أحسن المترجم بهذا النقص فقدم تعريفاً مختصراً لمدرسة النقد الجديد في أحد هوامش الترجمة ص ٢٢ .

وأظن أن المؤلف نفسه استثمر فلاحه فعمله فحاول أن يقدم تبيراً متعاقباً في سياق كلامه عن «بارت» وفكرته عن موت المؤلف ، زاعياً أن فكرة بارت جارية تماماً في رفضها الاعتداد بمؤلف النص .

وإذا كان المؤلف قد استبعد النقد الأسطوري لأنه ولم يتحد المسلمات القائمة بالدرجة نفسها من القوة التي تحملها بها النظريات التي سوف تعرض لها ص ١٩ ، فإن النقد الجديد قد تحدى كثيراً من المسلمات ، منها أن من خصائص هذا النقد والاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كياناً مستقلاً في ذاته ، لا تمت بصلة إلى شيء آخر - كما يقول المترجم . وقد كان نفى الصلة بين النص من جهة ، ومؤلفه وظروفه الاجتماعية من جهة أخرى ، من أبرز اجتهادات مدرسة النقد الجديد ، التي تحللت مسلمة أساسية من مسلمات النقد الأدبي . وتعريف المترجم لمدرسة النقد الجديد يدحض تبرير المؤلف حين زعم أن نفى الصلة بين النص والمؤلف يختلف جذرياً عند «بارت» عنه عند التقاد الجديد . والدليل على ذلك أن المترجم عندما أراد أن يشرح التقاد الجديد تعريفاً مختصراً يحدد أهم ملامح من ملامحه النقدية . لم يجد خيراً من فكرتهم من عزل العمل الأدبي عن مؤلفه .

لا يجوز أن يساهم فهمه مرة أو مرات ، بل إن إصاحة الفهم هذه ، مع ماثيره من مناقشات وتصويبات يقوم بها نقادنا الكبار ، جلية بأن تدخل هذه النظريات في مترك الحياة الثقافية العربية . ولم تعرف الأجيال السابقة الثقافة الغربية إلا عن طريق للمارك الأدبية التي كانت في كثير من الأحيان خلافاً حول فهم النظريات الغربية .

ولكن أوضح هذه النقطة أقول إن الترجمة التي بين أيدينا واضحة وضوحاً لافتاً للنظر ، بالمقاييس إلى خضم الترجمات التي تنهال علينا من المغرب والمشرق ، وهي ترجمات لا يفهمها إلا أصحابها وعدد آخر من النقاد الذين يعرفون الأصل الأجنبي ، ومن ثم فهم عند قراءتهم للترجمات المزعومة يردون الحروف العربية إلى أصلها الأجنبي فينتسب لهم الفهم (بعض هؤلاء التقاد يقوم بهذه العملية لا شعورياً فيظن أنه فهم الترجمة العربية) . ولكنني أقول إنه يرضع الموضح النسب للترجمة التي تعرضها فإن الغموض يشوبها أحياناً بسبب غموض النص الأصلي نفسه . وهو غموض أقر به المترجم ، واعترب به المؤلف نفسه ، ويرد برغبته في الإيجاز . ولو أن مترجماً كان في معرض التأليف بدلاً من الترجمة لكان بإمكانه تجنب هذا الغموض ، ولقدّم لنا نصاً أكثر قابلية للاستيعاب والتأمل .

٥ - يقول المترجم «إن المشهد النقدي المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن (المركزية الأوروبية) ، مؤسساً رأيه هذا على أن عدداً لا بأس به من مشاهير التقاد ليسوا أوروبيين جنساً . ولا أظن أن المسألة مسألة جنس ، بل مسألة سياق ثقافي . ولاشك أن المشهد النقدي المعاصر مشهد غربي خالص ، ولا أستثنى من ذلك «إدوارد سعيد» نفسه ، الذي وإن كان قد استفاد بعض الاستفادة من ثقافته العربية فإن إنجازه الأساسي يسبب في تيار الثقافة الغربية . أما مثل إليزاب حسن المصرية فهو أكثر وضوحاً ، لأنه فيما أعرف لم يستند من ثقافته العربية (إن كان له شيء من الإنلام بها أصلاً) في كتاباته النقدية . ليس صحيحاً إذن مايقوله المترجم من أن المشهد النقدي فلم يعد من إنتاج سكان الشمال ، العالم الأول للتقدم . فقد أخذ يسهم في صنعه سكان الجنوب . . .» ص ٧ - ٩ فسكان الجنوب هؤلاء لا يقدرون إسهامهم من مطلق نقائهم الأصلية بل من مطلق انبهاكم في تاريخ الثقافة الغربية . إن الخطاب النقدي لإدوارد

محمد

البنية البطركية *

بحث في المجتمع العربي المعاصر

تأليف : هشام شرابي

عرض : سوسن ناجي

المؤلف والكتاب

اللغة الأصلية لهذا الكتاب هي الإنجليزية ، والمؤلف هو هشام شرابي ، عربي الأصل ، يقطن الآن في الولايات المتحدة ، بعد أن غادر بيروت منذ أكثر من عشرين سنة ليدرس الفلسفة في جامعة شيكاغو . ويعترف المؤلف - في المقدمة - بأنه كان يود كتابة هذا البحث بالعربية مباشرة ، « ولولا صعوبة اللغة التي يتطلبها بحث كهذا ، والمفاهيم الدقيقة التي لا أمثلها بالعربية مباشرة » . والمترجم هو « حنا دميان » ، المحقق الاقتصادي بالسفارة اللبنانية ، وإعادة صياغة الكتاب - بطريقة مختلفة عن النص الإنجليزي - تحت بواسطة المؤلف و « أدونيس » في محريف ١٩٨٥ .

وأهمية هذا الكتاب تكمن في رؤية المؤلف للواقع العربي ؛ وهي رؤية من تجاوز هذا الواقع ، واستطاع أن يريعه من بعيد ، ليرى لماذا خسرتنا ، نحن أبناء الجبل ، كل معركة عضلناها مع العدو في فلسطين ، مع التخلف في أنظمتنا ، مع الرجعية في المجتمع ؟

والقبيلة ، في الممارسات الاجتماعية ؛ في هيمنة السلطة الأبوية ، في العلاقات الذاتية وتضاربها مع الأهداف والمصالح العامة . وتظهر هذه الأعراض بشكل مباشر على مستوى العائلة ، في أساليب التربية والتنشئة الاجتماعية ، حيث تكون الشخصية البطركية أو الأبوية ، وتكتمل عملية القيم والمعتقدات الاجتماعية التي يحتاج إليها هذا المجتمع ونظام السلطة فيه للبقاء والاستمرار .

يرى المؤلف أن السلطة في البنية البطركية هي بمثابة « الأكسجين » التي تنبضه لكي تعيش وتستمر . وتستمد هذه السلطة شرعيتها من قدرتها الفارقة على تأمين استمرار القيم والعلاقات التي تقوم عليها . غير أن هناك نقطة ضعف في الحلقة التي تكون قاعدة النظام البطركي (الذي ما زالنا « تنصم به » في نهاية القرن العشرين) . ونقطة الضعف هذه هي الرقعة ، ركيزة النظام الأبوي وجميع مظاهره البطركية . لكن النظام البطركي يدرك في أعماقه لا وحيه أن العامل الثوري الحقيقي في المجتمع البطركي لم يعد المتأمر ولا مدبر الانقلابات بل

والأسلوب الذي يستخدمه المؤلف لعرض أفكاره ، أسلوب مختلف في التفكير ، حيث نجده يستنيط تعابير أكثر دقة للكلام حول الموضوعات والقضايا التي تحكم حياتنا أفراداً وجماعات ، ليصبح بإمكاننا نقد الواقع نقداً علمياً ، بدل مجرد هجائه والتسرع بتعطيله لفظياً . فالفكر الناقد هو أساس الممارسة الفكرية الصحيحة ، وهو بداية العمل الجدي لتغيير الواقع وقاعدته .

والفكرة الرئيسية التي يعالجها المؤلف هي : بنية المجتمع العربي ، وهذا المرض الفتاك الذي تظهر أعراضه في أطراف الجسم العربي كله ، على صعيد الدولة ، وعلى صعيد المجتمع ، وعلى صعيد العائلة ، وعلى صعيد الفرد . وتتمثل هذه الأعراض على الصعيد المجتمعي ، في التركيب الاجتماعي البطركي ، والعلاقات الهيمية فيه - مثلاً - في تغلب الانتباهات الجزئية والمحلية ، كسلطانية

© هشام شرابي ، البنية البطركية ، دار الطبعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٧

والنتيجة التي يقدم به المؤلف كتابه نوح يتبع تحليل مختلف الواقع والظواهر والمعطيات من مناطق اجتماعي شامل. وهذا يتطوّر على استخدام مفهومات قد تتعارض مع فرضيات وسواقف نظر إليها بوصفها مسلمة، كما يتطوّر على القيام بتحليلات تستند إلى مبادئ علمية متعلّقة، ويتم على مستويات مختلفة، ومن زوايا إيديولوجية متعارضة، أحياناً. ولعلّ المخاطرة الكبرى تكمن في ما يتطوّر عليه هذا البحث من طموح ضعف للتأثير في الواقع، اقتناعاً من صاحبه بأن المقال أو الخطاب *discourse* النقدي يستطيع أن يكون أداة للتغيير. ويستهدف هذا النقد الإسهام في نشوء أشكال جديدة للعمل، لا تنبع من اهتمامات نظرية محضة وحسب، بل تنبع أيضاً من مقتضيات الواقع العملية، بمعنى أن الأوضاع الراهنة تتطلب نظرية نقدية واضحة، تتيح نشوء وعي اجتماعي جديد.

والمنهج الذي يتبعه المؤلف يفترض ضرورة تجاوزة الوعي الطبركي للمهين، وتقديم أسس مستقلة للنقد. كذلك يقتضي فهم واقع هذا المجتمع ونقده بشكل جلي، تجاوزته والخروج عما فيه من انحطاط تقليدية.

فهو على سبيل المثال يميل إلى مفهوم للمجتمع والتاريخ، مبرزا عمل الثقافة ومشدا على عناصر البنى القوقية أكثر من تشديده على الاقتصاد. وسبب ذلك هو أن اهتمامه الرئيسي منصب على النظام الطبركي الحديث بوصفه نظاماً اجتماعياً وفكرياً. وفي إطار هذه النظرة نجده يحاول الإقناع من ماكس فيبر، ومن ماركس، وفرويد، أي من الجسج بين عدد من التمازج في إطار متكلف، حيث يقدم نظرة شاملة لما في المجتمع من بين وعلاجات أساسية.

والمؤلف أيضاً في تحليله للحركة النقدية الجبلوية في العالم العربي (الفصل الثامن) يجمع - أيضاً - البنيوية، بما بعد البنيوية، ولا يتخلل أيضاً من موقفه التقليدي الذي يؤمن بحقيقة التاريخ وإمكان فهم واقعه.

محتويات الكتاب

يتكون الكتاب من تسعة فصول، يعرض المؤلف من خلالها مختلف المشكلات التي تتولد في تلك البنية الطبركية. ثم يأتي بالفصل العاشر وعنوانه «ما العمل؟» ليقدم فيه الأطروحات والحلول التي يرى فيها لللاذ الأخير والتصور المستبيل للبيئة العربية.

عنوان الفصل الأول «مفهوم للمجتمع الطبركي الحديث وواقعه» وفيه يعرض المؤلف في البداية لمفهوم المجتمع الطبركي الحديث، وهو مفهوم يشتق من مفهومين، هما الحداثة والنظام الطبركي. وهو يرى أن مجتمعنا مجتمع طبركي ملغى بالحداثة، بحيث إن عملية التحديث تصبح نوعاً من الحداثة المكمّلة، أي أن الحداثة - بتعبير آخر - لم تؤد إلا إلى إعادة تشكيل البنى والعلاقات الطبركية، وتعزيزها بإضافة أشكال ومظاهر حديثة عليها.

أما واقع هذا المجتمع فلّته يبدو في أحداث إيران، لوق أي بلد إسلامي آخر معرضاً للسلطوت بتأثير الحركة الأصولية، فالنظام الطبركي، بوصفه نقياً للتراث الصحيح والحداثة على حد سواء،

المرأة، الغلبة المرفوعة في صحبه. ففي اللحظة التي يتطوّر فيها وعي المرأة وتصبح قادرة على الرضخ والمقاومة، تتزعزع أسس النظام، وتتخلخل شرعية سلطته، وتتكاثر بنته.

إذن فالقاعدة الأساسية هي: تحرير المرأة شرط لتحرير المجتمع بوصفه كلا؛ وكون هذا التحرير، لن يجدي الانقلابات، ولن تؤدى «الثورات» إلا إلى أشكال أخرى من السلطة الطبركية.

من هنا كانت الضرورة الملحة للقيام بعملية نقد ذاتي على أوسع نطاق، لا في ضوء المفهومات أو النصوص التراثية (حسب) التي تمنح المرأة بعض الحقوق، بل أيضاً في ضوء الواقع الوجودية التي تميز تنشئة الذكر في المجتمع الطبركي، ولجعله كائنات متفوقاً على الأنثى منذ اللحظة التي هي فيها ذاته.

والمؤلف - بهذا - يستند للنظام الأبوي، أو الطبركي، ويواجه سبباً في ضياع فرص ثلاث، هي: فرصة تحقيق الوحدة، وفرصة التنمية الاقتصادية على نطاق قومي (حيث أمت لحوال النفط في البلد الطبركية إلى الإفساد الأخلاقي وإلى ازدياد الفقر)، وفرصة بناء مجتمع ديمقراطي حر وعادل. والنتيجة التي أدّى إليها ضياع هذه الفرص الثلاث هي الواقع الذي نعيشه؛ واقع الانتكاسات العسكرية، والتمازج الاجتماعي، والفساد القبلية، والغياب الطبركي.

والمعالجة التي يطرحها المؤلف هي: لكي يتحرر المجتمع يجب أن تكون للمرأة حرة. والمعالجة التي يقترحها تكمن في الصراع، والتحرير الحقيقي للرجل والمرأة معاً إما يحصل داخل عملية التحرير، أي في أثناء الصراع من أجل التحرير، لا عند نهايته. إن التحرير عملية تبدأ في اللحظة التي يبدأ فيها الصراع، وليس مجرد هدف نصل إليه عندما ينتهي الصراع؛ فالانتصار الحقيقي هو الانتصار الذي يتحقق، قبل أن يتوصل الصراع إلى تحقيق أهدافه، وكل حركة تحرير تحقق، حتى لو انتصرت، إن لم تحقق هذا الانتصار السابق الذي يكون شرط انتصارها الأخير. هذا هو معنى التحرير الحقيقي، معنى الثورة الحقيقية.

وهكذا يرى المؤلف في تحرير المرأة الركيزة والدواء لتحرير المجتمع، وفي حالة تأجيل تحرير المرأة إلى أن يتم تحرير المجتمع تشبه عملية تحرير المرأة وعملية تحرير المجتمع على السواء، فيكون ثورة داخل الثورة، لن تؤدى حركة التحرير، مهما كانت أهدافها ووسائلها ثورية، إلى إقامة مجتمع حر، ولن تؤدى - تباً لذلك - إلا إلى ترسيخ السلطة الطبركية بلباس «ثوري». وفي نجاح الثورة الطبركية أخطار، هي أحياناً أشد وطأة من أخطار الواقع الطبركي القائم، إذ إن تصحيح النظام الطبركي بشكله «الثوري» أكثر صعوبة من تصحيحه بشكله القائم.

المنهج

والكتاب نص صعب القراءة. والمؤلف نفسه يعترف - في المقدمة - بأن هذا البحث ليس للقراري المادي؛ فهو - كما ذكرت - ليس كتاباً «متمماً»، إنه مصالحي ما هو مقلق وخفيف (ص ١٣).

الملاقات الاجتماعية . كما أوضح أن عظمة الإنجاز السياسي الذي حققه محمد بن عبد الله (ﷺ) هو إدماج الروابط الاجتماعية والتفسيمة القائمة آنذاك وتطعيمها داخل المجتمع الإسلامي الجديد .

ويرى المؤلف أن تفكيك المجتمع البطركي تكمن في المفاتيح التالية : العامل الاقتصادي ، والعلاقة الديمقراطية ، ونزوح المرأة . ثم يعرض المؤلف تحليلا نقديا للمؤلفات التي دارت حول محور تحرر المرأة ، وذكر أهمها : « وما كتبها » : المرأة والجنس ، لنوال السعدوي ، و « ما وراء الحجاب » لقاطمة الزنبي ، حيث يرى المؤلف أنها أول كتابتين عربيتين كشفتنا للمرة الأولى عن وضع يومه الكتاب التمتون إلى النظام البطركي الحديث .

ويتمى الفصل بملخصه تتواءم مع طبيعة المشكلة والمجتمع ، وموداعها أن تحليل المجتمع البطركي الحديث يحتاج إلى التبارك الذي الأصولي في تحقيق ما أخفق أصحاب الفكرة القديمة والمساندون بالعلمانية والإصلاح الجبردي في تحقيقه ، أي تفكيك المجتمع البطركي الحديث ، ومن ثم التمهيد لانتقال نحو جدالة حقيقية . ذلك أن تحليل المجتمع البطركي الحديث لا يتبع مفهوم الطبقة أن يكون للثقل التحليلية الرئيسية ، وإنما ينبثق ذلك لقوة الجماهير ، أي العائلة والمشيئة والطائفة .

ثم يأتي الفصل الرابع وعنوانه « بنية النظام البطركي الحديث وعلاقاته الاجتماعية » . وفي هذا الفصل يناقش المؤلف تلك المؤلفات التي كتبت حول علاقات السلطة والهيمنة والتبعية في البنى التي تصنف بها النظام البطركي الحديث ، والتي تمثل بنية العلاقات الاجتماعية في التحليل الكبير وتمثل فيها . ومن هذه الكتب كتاب علي زيمور : « التحليل النفسي للثقافة العربية » ، الذي يحاول كشف أثر التنشئة الاجتماعية لا في تربية الفرد فحسب ، بل أيضا في طاقته الداخلية على الإدراك ، وفي اختياره وقائه الآخرين .

ويتمى المؤلف إلى أن نظام الرقابة - المائل في المجتمع البطركي - يعمل فعالية أي بنية اجتماعية يسيطر عليها ، فهو إذن يرى الانتال أهم من الأصالة ، والطاعة أهم من الاستقلال الذاتي .

إن لا عقلانية النظام البطركي الحديث ليست نتيجة لخاصية داخلية من خصائص النظام البطركي ، وإنما هي من خصائص النظام البطركي الحديث . والنظام البطركي التقليدي ، بما يتضمنه من رعاية وولاء وتمسك اجتماعي ، هو حيلة شروط اجتماعية لم تعد سائدة في إطار النظام البطركي الحديث . فالنظام البطركي التقليدي لا يمكنه الاستمرار بشكله الخاص في العالم الحديث . وذلك ليس لأنه تقليدي بل لأن مجازته قد تمت تاريخيا ، ولأنه أصبح عبثا . فالنظام البطركي الحديث هو الشكل الذي يحاول حماية العالم ومواجهة التطور التاريخي ويخضع في هذه الحالة .

الفصل الخامس من « النظام البطركي الحديث وأصوله الاجتماعية والتاريخية » . يناقش هذا الفصل الأشكال الأساسية للنظام البطركي ، التي تطورت من شكل السلطة القبلية في عصر الجاهلية ، ثم النظام البطركي الإسلامي في عصر الرسول والحلفاء الراشدين ؛ فقد كان نوع الخلافة إمبراطوريا في العصرين الأموي والعباسي . ثم

معرض المسقوط بتأثير الحركة الأصولية ، وتأثير الحركة التنقيدية الحديثة نفسها . ومع أن الحركة الأصولية قد ترفض مشاركة الحركة التقدمية الحديثة في عمومة التنبؤ على النظام البطركي الحديث ، فهل يتبع حركة الحداداة أن تكسب كثيرا من نتائج الحركة الأصولية ؟ مثال ذلك أن هذه الأخيرة ، بمجرد تفكيكها البني الخاصة بالمجتمع ، قد تسهم إلى حد كبير في تحقيق إمكانات الحداداة . كذلك ألا يمكننا أن نتطلع إلى ما بقي من قوى ثورية وتقدمية داخل المجتمع العربي ، وأحيى بذلك خصوصا أفراد الجيل الجديد الذي نشأ في جو علماني حديث ؟ وهكذا فالاندفاع نحو الحداداة ألقى طوى وضع في آن واحد قد يستفيد في ظروف كذه . ولا داعي لشكك أن صراع المرحلة المقبلة لن تحدد مصيره عوامل داخلية فحسب ، فهو سيستأثر - دون شك - بالتأثيرات التاريخ المائل ، وما يحصل من تطورات في دول العالم الثالث . لنبدأ إذن بالسؤال الأول : ما النظام البطركي ؟ وهو ما يجب عنه الفصل الثاني .

عنوان الفصل الثاني : « النظام البطركي والحداداة » . وهذا الفصل يجب من عدم من تساؤلات تعريفية : ما المجتمع البطركي : كيف نشأ ؟ وكيف تحول ؟ وما خصائصه فيما يتصل بسلم القيم ، وأشكال المعرفة ، والممارسات الاجتماعية ، والتنظيم السياسي ؟ النظام البطركي مفهوم يستخدم بخاصة لتعريف نوع معين من التفكير والعمل ، ويقتضيه من التنظيم الاقتصادي والاجتماعي . وهو بنية اجتماعية سابقة على الرأسمالية ، وجعلت تاريخيا بأشكال مختلفة في أوروبا وآسيا . وفي رأينا أن هذه البنية المثلت شكلا نوعيا متميزا في ما نسبه اليوم ، على وجه التحديد ، « للمجتمع العربي » ، ومع أن بعض الخصائص التي يملكها قد تنطبق على مجتمعات أخرى غير عربية ، فإن نوعيتها تتبع من ظروف العالم العربي وتجاربه وتطوره ، حيث نجد كيانا عاما سيكولوجيا واجتماعيا ، يشكل مجموعة من القيم ونمطا من السلوك ، ترتبط بنظام اقتصادي معين وثقافة معينة . وهذا يجد المؤلف أن أفضل وسيلة لفهم النظام البطركي هي اتباع نهج يلمح من زوايا المرحلة التاريخية السابقة ، والمرحلة الحالية جديا ، أي من زاوية الحداداة .

فالحداداة ترسم الحد الفاصل بين المجتمعات ، فالحداداة في أوروبا بما هي تعبر عن الحداداة في الفن والأدب والفلسفة وجميع أشكال الإبداع ، تصبح في النظام البطركي « للحدث » وما منجد متمكنا عن الخارج ، تموز الاستقلالية وروح النقد . وهنا يظهر بمتى الموضوع الطابع المشوه لا ندوه الحداداة البطركية .

والفصل الثالث يحمل عنوان : « النظام البطركي الحديث : تكوينه الاجتماعي » وفي هذا الفصل أوضح المؤلف تلك المراحل التاريخية والاجتماعية التي مر بها للمجتمع البطركي - من بطركي قديم إلى بطركي حديث . ثم أوضح أن الشقاق أو التنازع أو أبرز ما يميز البنية الاجتماعية التي ينسب عليها الطابع القبل ، فهو يعمل أولا على فصل الذات عن الآخرين ، ثم يقسم الجسم الاجتماعي إلى أزواج متنافية (القريب والغريب ، المشيئة والمشيئة للعادية ، الإسلام والكفر ، إلخ .) . وفي إطار الشقاق تسيطر روابط الدم على أي نوع آخر من

جاءت السلطة التي أصبحت في العهد العثماني مبنية على الخلافة . إن المجتمع البطركي لم يشهد حتى القرن العشرين سوى نوعين من الحركات الاجتماعية والسياسية يماثلان نطاق العائلة والعشيرة : الثورة النبوية الإسلامية ، والحركة القومية التي حاولت ربط العرب في القرن العشرين بأيديولوجية علمانية تركز على مفهوم الوطن الواحد . لكن النظام البطركي القبطي أثبت ، منذ البدء ، مقاومته الداخلية للتغيير .

إن بروز الإقطاعية في المجتمع العربي كان بفعل الإمبريالية الأوربية خلال القرن التاسع عشر . ومن الواضح أن الزعماء القبطيين هم الذين استفادوا إلى أقصى الحدود ، ثم عززت مكانة هؤلاء الزعماء القبطيين في القرن العشرين على نحو أدى إلى ظهور برجوازية وطنية . ويبرز المؤلف كيف بدأ المجتمع البطركي الحديث في الانكسار ، لحظة كان يبدو موضوعيا ، أنه قابل للنقد ؛ فبدلاً من الممارسة الديمقراطية والاشتراكية ، نشأت أنظمة تشبه السلطات القديمة ، مبنية على سلطة فردية لا ضابط لها . وكما أن مركزية السلطة السياسية أدت إلى تزايد الاستبداد ، فقد جلبت الثروة المفاجئة معها فقراً متزايداً واتساعاً ضخماً في الحوة الفاصلة بين الأغنياء والفقراء . وهذا كله أدى إلى تغيرات حاسمة في بنية المجتمع البطركي الحديث .

لكن ينبغي قبل ذلك النظر إلى بروز السلطة الحديثة ، وإلى النمو المنظم الذي رافقها في الحركة الإسلامية الأصولية ، بوصفها نتيجة للقرى المزدحمة الجبلية نفسها ، وللثورة داخل بنية المجتمع البطركي الحديث وخارجها ، أي نتيجة للثقافة القبطية البطركية ، وعلاقة التبعية التي أنتجها الاستعمار الغربي والإمبريالية .

ثم يأتي الفصل السادس ، وعنوانه : « النظام البطركي الحديث في عصر الإمبريالية » ، وفيه يعرض المؤلف كيف أن الإمبريالية كانت ، في الميدان السياسي ، مسؤولة عن إعادة تنظيم الحياة السياسية ، ونجزة العالم العربي ، مع إسهامها ، في غضون ذلك ، في تدعيم السلطة البطركية وتجديدها ، وكيف أن سيطرة النظام البطركي قد أصبحت قوية إلى حد عطل التطور الديمقراطي ، ومنع نشوء أي حركة راديكالية حديثة بالمعنى الصحيح .

وبكذا نجد تعاملاً موضوعياً بين النظام البطركي والإمبريالية لنوع نشوء حركة راديكالية حقيقية في المجتمع العربي . ولم يتفك هذا الخلف الموضوعي للاستمرار في عهد السيادة الوطنية (من خلال التبعية) ، بل ازدادت فعاليتها بلوغه كل نظام من الأنظمة العربية المستحدثة إلى تدعيم استغلاله ، وتكيف نفسه مع الوضع الدولي القائم . والواقع أن العالم العربي قد أصبح في عصر الاستقلال ، وبعد نهاية المرحلة الاستعمارية ، يعارض الاشتراكية وتشاها أكثر مما تعارضها وتشاها مراكز الرأسمالية نفسها .

ومن الممكن تأكيد أن الإمبريالية الأوربية أغرت التطور الاجتماعي بطريقتين : أولاً : بتقويض التطور الاقتصادي ، ثانياً ، بمنعها مشوة طبقة عمالة في المدن ، بالإضافة إلى إسهامها في المحافظة على تركيب الاجتماعي والسياسي التقليدي ، وفي نشوء النظام البطركي بشكله الجديد .

ولعل التفرد الإمبريالي بلغ أقصاه في الميدان الثقافي ؛ فاستعمار القصور على مستوى الروحي واللامادي كان له في تركيب النظام البطركي أثر عريق ربما فاق أثر الاحتلال العسكري . وهذا ما يفسر عدم التوازن والتكافؤ في الثقافة البطركية التي تلبس الحداثة ، ويفسر ما فيها من زيف في العلم والتأنيب والسياسة ، وما تعانيه من عجز عمل وفق وتقفى ، وما تسم به من بعد عن الحداثة الحقيقية والتحرر الذاتي الأصيل .

أما الفصل السابع فمناؤه : « المقاتل البطركي الحديث » ؛ وهو يناقش لغات النظام البطركي الحديث ، وتلك المراحل الثلاث لتطور المقاتل البطركي الحديث . أما نوعا المقاتل فيها : مقال تمبر عنه اللغة الأصولية للمصوص التراثية ؛ وأخر تمبر عنه لغة المصلحين التقدميين العلمانيين . ويمكن تحديد المراحل الثلاث التي تطور فيها المقاتل البطركي الحديث بأنكالة المختلفة بنط التفكير النظري الذي تتميز به كل مرحلة . ففي الفترة العثمانية كانت النظرة إلى العلم نظرة أيديولوجية في الأساس ، دون وعي لما في ذلك من طابع منهجي ؛ أيديولوجيا علموية ، ونظام معرفة بطركي . وكان التعبير عن ذلك في الشعار الذي أحبه مؤخراً الحركة الأصولية ، أي العلم والإيمان . وعلى التقيض من اليابان ، التي كانت في ذلك الحين تستورد العلم والتكنولوجيا من أوروبا بشكل منظم لتحويلها إلى أدوات فعالة نظريا وعلميا ، كان النظام البطركي الحديث في العالم العربي ينس موقفا أدبيا- دينيا تجاه أوروبا والحداثة . وهكذا حرم نفسه ، منذ البدء ، من بناء موقف مستقل ذاتي اتجاه ذاتي ، يتيح له استيعاب صدمة المواجهة مع أوروبا ، وتجهيد الطرق المعرفية العلمية . ويبدو أن نوعا غربيا ومستمرنا من التعالي قد منع الجبل الأول من إدراك ما في صلب التفكير الغربي وكيانته من تعارض أساسي بين العلم والأيدولوجيا على نحو أدى إلى جعل فكر هذه الأجيال مجمداً على مستوى ما قبل العلم (أدبي ، أيديولوجي) وفكراً ساذجاً .

كذلك لم يكن غلط التعبير الفكري ، في الطبقة التالية للسيطرة الأوربية ، مختلفاً جذرياً ، بمعنى أن جبل تلك الحقبة تعلم لغة أوربية بواسطة نظم التعليم الحديث ، فبرزت لغة رابعة بجانب اللغات الثلاث الأخرى (أي الصامية والنصحي التقليدية ولغة « الصحف ») وسيلة من وسائل التعبير والاتصال .

ولعل أكبر إشقاق حتى به الجبل الأول للمتقنين الذين يتكلمون لغة اجنبية يتصل في صهوة التلم عن سد الفجوة الموروثة من الجبل السابق في ما يتعلق بالأيدولوجيا ونظرية المعرفة . وهذا الجبل الوسيط من المتقنين بقي بدوره عرقاً بين النظرة التقليدية والنظرة الحديثة .

وأما عنوان الفصل الثامن فهو « الحركة الثقافية الجديدة » ؛ وفيه يرى المؤلف أن الرفاهية المادية البالغة الحد قد رافقت في السبعينات والثمانينات بداية انحلال المجتمع البطركي الحديث على الصعيدين الاجتماعي والسياسي . وتغلقت ظلمة تلكه جذريا في مجموعة من الكتابات التقليدية التي تشكل أول عملية نقد جذرية للنظام البطركي الحديث وإخفاؤه . استوحيت هذه الكتابات ، المرتكزة على طرائق العلوم الإنسانية-إنشائية-نظاماً من التفكير والتحليل مشتق من ثلاثة اتجاهات

الفصل التاسع : المرحلة الأخيرة . يعرض المؤلف في هذا الفصل تلك الصراع الذي بدأ في عصر النهضة بين الجديد والقديم ، أي بين الحداثة العلمانية والنظام البركرى . وهو صراع قد يمتد بانتصار القديم ، أى بانتصار النظام البركرى في شكله الأصولى البورجوازى الصغير . غير أنه من المحتمل أيضا أن يتخذ هذا الصراع شكلا آخر ، بحيث تهب الحركة النقدية العلمانية الجارية مرة أخرى لمجابهة الحركة الأصولية البركرية التقليدية . وإذا كانت الأولى تبدو اليوم في وضع غير متكافئ فهذا لا يعود إلى ضعف داخل ، بل إلى ظروف سياسية خارجية طالوة . يجد الوضع القائم أن نجم الحركة النقدية ، الداعية إلى الحداثة وإعادة النظر في كل شىء ، أسهل من مقاومة الحركة الأصولية التى تلوح بالنصوص المقدسة) ، وإلى ظروف متغيرة أخرى .

والمؤلف يرى أنه إذا كان الوضع القائم قد يستطيع ، لمدة من الزمن ، مقاومة الموجة السياسية التى تشنها الحركة الأصولية (أكثر عما يستطيع مقاومة مطالها الأيديولوجية والاجتماعية) ، فإن الحركة في المستقبل القريب قد تتركز ، خلال مرحلتها الأولى على الأقل ، في المبدأين الثقافى والفكرى ، وسوف تدور عندئذ بين قوتين تستهدفان مجاوزة المجتمع الحالى الرئى ، وإقامة نظام اجتماعى آخر .

وتسهي الكتاب بالفصل العاشر وعنوانه « ما العمل ؟ » ، حيث يطرح فيه المؤلف الرؤية الخلاصية من المجتمع البركرى . وهو يستبعد الثورة الشيوعية لإحداث الثورة الاجتماعية ، ذلك لأن الطبقة المؤهلة للقيام بها (الطبقة العاملة) تمرزها الأيديولوجيا والتنظيم . ويرى المؤلف أنه لا يمكن حماية المجتمع العرى إلا بفعل قوة من داخله . ولذا فالنقد الجذرى هو الشرط الأول للنقضاء على الفصل البركرى الحديث ، ولتمهيد الطريق لنشوء الحداثة وتحقيق الانعتاق الحقيقى .

ولايد كذلك من اتباع طريقة مزدوجة نقدية ونضالية : فهى نقدية في الأشكال والمواقف ، ونضالية في اعتمادها على نطق حوارى لا عنفى ، يجدد العصيان للمنى شكلا أساسيا من أشكال الرضى . وينطوى عمل كهذا على أشكال مختلفة من التنظيم : أشخاص ، فئات ، أحزاب ، أساندة وكتائب ، رجال دين ، طلاب ونساء ، يجمع بينهم جميعا رباط النضال المشترك . ويجب أن تكون أهدافهم عامة مقبولة على نطاق واسع ، بحيث تتيحها الجماهير الشعبية بوصفها أهدافا صحيحة قابلة للتحقق في الميدان السياسى .

ويبقى للحركة النسائية ، من حيث طاقاتها ، إذا قدر لها أن تنمو وتتضخم ، أن تصبح العنصر للانعكاس الرجعية ، وصحبر الزاوية في عملية التحديث والبناء والسير بها حتى النهاية .

إن الكتاب « البينة البركرية » أسلوب جديد للتفكير ، ومنهج جيد في التحليل والتأمل ، حيث يرسم لنا إطارا لتحديد الشروط

أساسية : الجانب النقلى من العلوم الاجتماعية الأنجلو أمريكية ، والماركسية الغربية ، والنظرية البنوية وما بعد البنوية في فرنسا .

ويرى المؤلف أن خصائص هذه الحركة النقدية الجديدة تكمن في مناهضة النص البركرى الحديث بتقويض المقال السلطوى المسيطر وأساليه وقيمته ومسلحته ، وذلك على عدة مستويات : على المستوى اللغوى ، ومستوى التأويل ، والمستوى الاجتماعى ، ومستوى الفكر والعمل .

ويرى المؤلف أن أهم مثل الحركة النقدية الجديدة في الحقل الأكاديمى في المغرب العرى هم عبد الله العروى ، ومحمد أركون ، ومحمد عايد الجابرى ، فهم أول من فتح آفاقا تحليلية جديدة ، أسكن على أساسها فهم التاريخ فيها جديدا كل الجدة .

وتمه تيارات أخرى ارتكزت عليها الحركة النقدية الجديدة لمعالجة مشكلة المعرفة من وجهة نظر مختلفة كليا ، هى وجهة النظر النقدية الخاصة بالعلوم الاجتماعية ، ووجهة النظر الخاصة بالبنوية ، وما بعد البنوية (المنهج التفكرى) . وبعد هذا المنهج - الأخير - الذى يمثله عبد الكبير الخطبى وزملاؤه الفكرىون ، وكتبه والاسم العرى الجريح ، بالغ الأهمية ، لأنه يمثل نقدا للفكر البركرى الحديث هو أشد أنواع النقد التى برزت خلال السنوات العشرين الأخيرة وربما أكثرها أصالة ، ذلك لأنه خطوة نقضية تحقيق انتقال أساسى من فكر يرتكز على مفهومات عامة ونظرية كلية إلى فكر يركز على ما هو خاص وتاريخى وحقى ، أى على الإنسان بوصفه جسدا ، وصل الرضية و اللدة بوصفها قوتين أساسيتين من مقولات التحليل .

إن لغة هذه النقشة الجديدة من المفكرين العرب غريبة بالمعنى المجازى ، تكاد لا تكون مفهومة بالنسبة إلى القارئ الصادى وإلى المثقفين من ذوى العقليّة البركرية الحديثة ؛ وهذا يعود إلى البنى المنطقية والشكلية المستخدمة في التعبير .

ويرى المؤلف أن الحركة النقدية الجارية ، بالرغم من التباين النوعى بينها وبين سائر أنواع النقد البركرى الحديث منذ بدء اليقظة العربية ، لا تمثل سوى مرحلة أولى على طريق الوعى الشاثل المستقل ، وذلك لأنه من الممكن أن نعد المجابهة النقدية مجرد مرحلة أولى في عملية يشكل فيها التركيب (النظرة المستقلة ، والتناقض ، والوحدة) والإبداع (النظرة المستقلة ، والنظرية الجديدة ، والتجاوز) مرحلتين على مستوى أعلى ينبغى على الحركة النقدية بلوغه لتحقيق وعيا ذاتيا أصيلا ومستقلا .

هكذا تقوم الحركة النقدية على مستويين : المستوى الأول من نقد مزدوج : نقد الذات ونقد الآخرين ؛ وهو محاولة تستهدف زعزعة القنات البركرى الحديث ، وذلك بتفكيك إطاره العرى والبركرى ؛ أما المستوى الثانى فيتمثل في الاتجاه نحو تركيب توحيدى ونظرية خلاقة على مستوى يندرج فيه النقد الذاتى ونقد الآخرين في إطار الحداثة .

المستقبل أقل مما نتمناه . لذلك علينا أن نعلن لا مجرد حتمية انتصار القوى الديمقراطية الصاعدة في هذا المجتمع ، واندحار النظام (البطركي الحديث) السائد ، بما فيه من خلعين وهاشمين في آن واحد ، بل أيضا حتمية نشوء الحدادنة والعلمانية والاشتراكية والإنسانية العادلة في صميمه .
أجل ، إن تشاؤم العقل لا يقاومه ، كما قال جرامشي ، إلا تفاؤل الإرادة .

والإمكانات الخاصة بالتغير الديمقراطي الجسري ، لكنه لا يشكل برنامج عمل ؛ لأن مثل هذا البرنامج لا يضمه إلا الرجال والنساء العاملون في حقل الممارسة الاجتماعية ، والقادرون على اختلاذ المبلدة في الظروف التي تتحكم في حياتهم .
إن العالم العربي ، من الناحيتين الثقافية والسياسية ، عالم كثيب ثقيل الوطأة ، يصعب النضال فيه من أجل الأهداف الديمقراطية والإنسانية المذكورة . أما بالنسبة إلى شعبنا العربي كله فقد نبههم لهم



وثائق

نصوص من النقد العربي الحديث

(تحقيق)

- حكايات الشيخ المهدي
- هل هي أول مجموعة قصصية في أدبنا الحديث ؟
- الشيخ محمد عبد
- مجلة الوقائع المصرية
- والكتب العلمية وغيرها
- مجلة ثمرات الفنون
- كتب المغازي وأحاديث القصاصين

نصوص من النقد الغربي الحديث

ت . س . إليوت

- جنوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣
- دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا (الجزء الثاني)
- والتر ج . أوني
- جدل المعادل السمعي والمعادل الموضوعي في النقد الأدبي
- نيكولاي أناستاسيف
- شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين

تحقيقات

حكايات الشيخ المهدى

هل هي أول مجموعة قصصية

في أدبنا الحديث؟

تحقيق : محمد زكريا عناني

في تاريخنا الأدبي مسائل لا يشار إليها - على أهميتها - إلا على نحو عابر للغاية ؛ ومن ثم فإنها نفل تتردد على الألسنة ونفسها الأقدام مسألتنا ، دون أن نجد - مع ذلك - جواباً شافياً ، أو تدرس على نحو يسمي لتبديد ما يكتنفها من إبهام .

ومن هذه المسائل « حكايات الشيخ المهدى » ، أو « تحفة المستيف المانس في نزهة المستقيم والناس » ، أو - بمعنى أدق - ذلك العمل الذي صدر بالفرنسية في باريس وليزيج لأول مرة في سنة ١٨٢٨ م حاملاً على غلافه العنوان الآتي :

Les Dix Soirées Malheureuses
Contes d'Abd errahman
Traduit de l'Arabe
D'après un manuscrit du Cheykh El- Mahdi
Par : J.J. Marcel
Orientaliste,
Membre de la Société Asiatique, etc ...
Tome Premier
Paris - Leipzig
1928

(الليالي العشر المشؤومة - حكايات عبد الرحمن)

ترجمها عن العربية استناداً إلى غطوطة الشيخ المهدى

ج.ج. مارسل

مستشرق ، عضو بالجمعية الآسيوية ... إلخ

بازيس - ليزيغ

١٨٢٨

● ألقى هذا البحث في مؤتمر ذكرى طه حسين بكلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٨٣ في جلسة رأسها سيد حنفي الأستاذ بجامعة القاهرة ، وأثار البحث تعليقات عدة منها تعليق كلود أوبير بشأن ما في التراث الشعبي العربي من شبه بينه وبين حكايات الشيخ المهدى .

كذلك سجل إبراهيم عروس وعلى الدري ترجيحهما لوجود أصل عربي للحكايات وتحدث عبد الحميد شبيحة (كلية دار العلوم) عن أوجه الشبه بين هذه الحكايات وبين مسرحيات خيال الظل .

أما لحافظ دياب (كلية الآداب ، بنها) فذكر أن هناك نسخة من حكايات الشيخ المهدى في دار المحفوظات الخزانة ، ونسبة ١٩٨٠ قام أبو القاسم سعد الله بمرسة موازنة بينها وبين رواية ألفها كاتب جزائري سنة ١٨٦٣ بعنوان : نزهة المشايخ ودمعة الأشواق ، ولم تنهها لنا فرصة الاطلاع على هذا العمل .



صورتان الشيخ المهدي د. ج. مارسيل

وملك مادة أقل ابتساراً ، نجىء في كتاب الدكتور محمود شوكيت «مقومات القصة العربية الحديثة في مصر» (والكتاب - في واقع الأمر لا يعدو أن يكون تطويراً لكتابه «الفن القصصي في الأدب المصري الحديث» ، القاهرة ١٩٥٦) ، وفيه خمس صفحات فحسب حول موضوعنا ، وفي كتاب «الجماليات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر»^(١) (ص ٤٦) للدكتور السيد الورقي وفي كتاب الدكتور محمد رشدي حسن «أثر المقام» إشارات تقول بأن بطل الحكايات «يمثل دور شهر زاد ، بينما يمثل المهدي دور شهر يار . وقد تحدث عن أن صلة ما بين هذه الحكايات والأدب العربي ، كانت أثر المقام الشيخ المهدي في سوريا بعض الوقت .

ونشير بعد ذلك إلى مقالة صغيرة جيدة للدكتورة سهر القلعاوي في «الملل» بعنوان «أقاصيص الشيخ المهدي في القرن ١٩» ، ولكن ضيق المساحة (زهاء ست صفحات) لم يتيح للكاتبة أن تنقص كل جوانب القصة .

ونحسب أن هذا القدر الضئيل لا يتناسب وأهمية الموضوع بما له من زوايا مختلفة تتصل بالتاريخ الأدبي ، وبما له من صلة بالحلمة الفرنسية ومدى تأثيرها في الحياة الثقافية في مصر ، وبالأدب العربي وتأثيره في الأدب الغربية ، خصوصاً في حقبة فورة المشاعر الرومانسية وازدهار الأحوال ذات الطابع الشرقي .

ومؤلف الكتاب الشيخ محمد المهدي (الكبير) أحد أعلام الأزهر في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وأحد الشخصيات المؤثرة في الأحداث الجارية آنذاك . وقد ذكره الجبري في «عجائب الآثار» في أكثر من موقف ، فمن ذلك ما يجيء بشأن تعيينه في الديوان الذي أنشأه برنابرت وشغل فيه منصب كاتب السر مدة من الزمن (ج ٥ ص ١٩٢) ، وكان له جهد بارز في مؤازرة

ولم تلبث أن صدرت بعد ذلك بأربعة أعوام طبعة ثانية مزيطة ومتقنة من هذا الكتاب ، حملت هذه المرة العنوان الآتي :

Contes de Cheykh El- Mahdy

والموضوع يتطلب في واقع الأمر معالجة متأنية وتناولاً شاملاً ، لأن ما كتب عنه فضيل إلى أبعد مدى .

فالقارئ العربي لا يملك بين يديه عن حكايات الشيخ المهدي هذه إلا إشارات عابرة ، من قبيل ما يجيء في «تاريخ آداب اللغة العربية» لجورجي زيدان (ج ٤ ص ٢١١) من أن للشيخ محمد المهدي «مؤلفاً أدبياً يشبه ألف ليلة وليلة ، ساهم بحفنة المستيقظ الأسس في نزعة المستنير الناهض - ترجم إلى الفرنسية ونشر بها» ، ومن قبيل ما في «الأدب العربية في القرن التاسع عشر» ، للأب لويس شيخو (ج ١ ص ٣١) ، وبه عبارة لا تختلف كثيراً عما في كتاب جورجي زيدان .

ومن قبيل ما يرد في «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» للدكتور عبد المحسن طه بدر ؛ وثائق إشارته في أربعة أسطر تقول : «لا يكاد يسبق محاولة رفاة في الميدان القصصي إلا مجموعة الحكايات التي يقال إن الشيخ المهدي - وهو من شيوخ الأزهر الذين اتصلوا بعلماء الحملة الفرنسية - كتبها ، والتي نشر ترجمة فرنسية لها المستشرق مارسيل بعتوان :

Contes de Cheykh El Mahdy

وهي أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، مما يجعلها صورة من صور الأدب الشعبي ؛ ولم تطبع باللغة العربية^(٢) .

محمد علي عندما أراد التخلص من صهر مكرم (ج ٧ ص ٦٩) .^(٣)

الفرنسية^(٤) (ويعد من أهم الوثائق في موضوعه) أنه وعنداً آخر من الصيرين قد وقفوا جهوراً ورحمة إلى جانب الفرنسيين . ويشير مارسيل في مقدمة الجزء الثاني إلى أن الشيخ المهدي كان صديقاً لعدد من رجال الحملة الفرنسية ، من بينهم بوسيلج (المدير المالي للحملة) (L'Administrateur général des finances) ومتولى الصرف العام (Payeur Général) ويذكر استيف Estève ، ويوشام Beauchamp قنصل فرنسا السابق في مسقط .

ومن العلماء ماجالون ويوج وينشت وجوير إلخ . . . وخلف لنا الرسام ريجو Rigo صورة للشيخ المهدي رسمت في سنة ١٧٩٩ ؛ وكان المهدي آنذاك في الثانية والستين من عمره .

وأشار أكثر من واحد من هؤلاء الفرنسيين إلى حرص الشيخ المهدي على شعبيته^(٥) . ولبوسيلج في هذا الصدد عبارة يؤكد فيها أن المهدي كان شديد الطموح ، كثير الحرص على الشهرة والشعبية ، وأنه على استعداد لأن يقضى بالفرنسيين جميعاً في سبيل مجده الشخصي^(٦) .

وفي هذا كله ما يرسم صورة حية لشخصية ذات حذقة سياسية غير عادية ، تعرف كيف تتكيف مع الأحداث وتسعى للاستفادة منها قدر الطاقة .

والعجيب أن المصادر المختلفة عن الشيخ المهدي لا تحدثنا عن نشاطه العلمي أو عن مؤلفات له ، وكان الطاقة الحقيقية للرجل كانت تتمثل أساساً في ذلك التناغم مع الواقع . ولنا أن تصوره من ذلك الطراز الذي يعرف كيف يسهر سامعيه بظرفه وذكائه وبراعته ، ولكنه - وربما بدافع الكسل أو بدافع آخر - لم يكن ممن يصرون أو يتعمقون بتدوين ما يعيش في أذهانهم .

هذا عن الشيخ محمد المهدي (المؤلف) ؛ أما (المترجم)^(٧) فإنه شخصية فريدة في تاريخ الحملة الفرنسية ، التي يعد أحد علمائها المبرزين على الرغم من صغر سنه ؛ وقد شغل في القاهرة عدة مناصب إدارية ، أهمها إشرافه على مطبعة الحملة ، ومشاركته في تحرير La Decade ؛ وله فيها أعمال متنوعة ، منها ترجمة لقصيدة لنفوقلا الترك (العدد الثالث ، ص ٨٥ - ٩٦) .

ومن أعماله (استناداً إلى Notice des Ouvrages de M.J. Marcel) ما نشره في سنة ١٧٩٨ بعنوان **الأنباء العربية ، تركية ، فارسية ، لاستعمال المطبعة الشرقية والفرنسية** (طبع بالإسكندرية) ، ونشر في السنة نفسها ترجمتان لقراءة الفصحى ، كما نشر في السنة التالية **حكم لقمان** ، مع ترجمة فرنسية لها ، وطبع بالقاهرة في سنة ١٨٠٠ «قواعد اللغة العربية العامة» . واهتم مارسيل بتاريخ مصر فأصدر في سنة ١٨٣١ كتاباً عن تاريخ مصر منذ الفتح العربي حتى دخول الحملة الفرنسية ، كما أصدر دراسة عن مسجد ابن طولون والدولة الطولونية ، وخلف «ذكريات» عن أيام الحملة في مصر لم يقدرها أن تطبع إلا في سنة ١٨١٩ ، وعدة

وقد لنا مارسيل نفسه معلومات وفيرة عن الشيخ المهدي في هذا الكتاب الذي نتحدث عنه ، تبين منها أنه كان أحد العلماء الذين ظفروا بتمتصون بكتاب رفيع خلال عهد الحكم المختلفة التي مرت على مصر في زمانه . وكان والده قبطياً يعمل لدى سلياتي الكاشف ؛ وقد أراد أن يجعل من صاحبه - الذي كان يعمل اسم هبة الله - مملوكاً ، إلا أن الفتى أثّر - بعد أن اعتنق الإسلام - أن يدرس بالأحرار ؛ ويعد أن تخرج عمل في بعض الوظائف .

ويروي مارسيل أكثر من حادثة تدل على مزاج الشيخ المهدي ؛ منها أن الفرنسيين بعد ثورة القاهرة الأولى دعوا إلى وليمة حافلة ضمت إلى جانب قواد الحملة عدداً من رجالات القاهرة وشيوخ الأزهر ؛ وفي أثناء تناول الطعام قام السقاء بملء الكؤوس فبهت على الأثرههات احتجاج من الشيوخ ، وقال واحد : هله خر ؛ وعلق آخر : أهر لشيخ الإسلام على رؤوس الأشهاد ؟ ؛ وأجاب ثالث : هله إهانة وموسيلة مدبرة للثيل منا حتى نفقد احترامنا أمام الناس والرأى العام ؛ وأجاب آخر أكثر حماسة : فلنخرج جميعاً ونذهب إلى أفرانتنا ولنبلغهم بالإهانة التي وجهت لنا . . .

أما الشيخ المهدي فإنه ظل طيلة هذا الوقت يستمع ويتنبر في عاقبة ما يمكن أن يجره مثل هذا الموقف الشائك ، ولكنه كان يبدو مستغرقاً في حالة من الاسترخاء وعدم الإحساس بما يدور من حوله . وفيجأة بدا كما لو كان يستيقظ من استرخائه ليتسائل عما هذا الطراز .

وشرحوا له أسباب ما هم فيه من انزعاج قائلين :
- لقد قدموا لنا خراً لنشرها .

فاجاب الشيخ المهدي بهدوء : ربما لم تكن خراً . وتناول الكأس في شيء من اللامبالاة ، ونظر فيه وهو يعلق :
- إن الخمر لا تكون بهذا اللون .
وبدأت المشاعر تهبداً ، ومن ثم رشف من الكأس رشفات ثم قال بهدوء :

- إنها بالفعل خمر ، ولكنها بالغة الجودة ؛ وإذا كان هناك إثم في شرها بالنسبة لي ولكم فليقع بعون رسولنا (صلم) على كامل الفرنسيين . وطلب كأساً أخرى ؛ وعلى الأثر حاكاه الآخرون وهم يرددون « فليقع الإثم على كامل الفرنسيين » ؛ وهكذا انتهى الموقف في سلام .

وفي ملحوظات مارسيل ما يجزم بأن الشيخ المهدي وقع على جميع الترايسم والمنشورات الموجبة من الديوان العام ؛ وهي - في مجموعها - مما سطره الشيخ المهدي بنفسه . وقد احتفظ مارسيل بهذه الأصول الخطية وحملها معه إلى فرنسا^(٨) .

أما المراجع الفرنسية فإنها كثيراً ما تنوه بدور الشيخ المهدي في مؤازرة الفرنسيين . وفي كتاب «التاريخ العلمي للحملة

دروس في اللغات الشرقية والأفريقية (العربية - والسريانية - والسامرية - والحبشية - إلخ) .

وله فضلاً عن ذلك قاموس فرنسي - عربي للهجات العربية في شمال أفريقية ، وأشعار باللاتينية ، ودراسات في الآثار ، من بينها دراسة مطولة في أكثر من مائتي صفحة عن مقياس الروضة . وفي كل هذا ما يدل على أننا أمام عالم من كبار المتخصصين في تأريخ الشرق ولغاته ، وأحد الأعلام الذين أوكل إليهم أمر إصدار كتاب « وصف مصر » (١) . على أن هذا كله لم يجعل دون أن يوجه اهتمامه إلى الجانب الأدبي الخالص ، الذي يتمثل في تلك الترجمة الضخمة لحكايات الشيخ الهندى ، التى تقع - كما ذكرنا - في ثلاثة مجلدات كبيرة .

ولعله القصص أو الحكايات مقدمة يقول فيها راويها إنه يجعل اسماً معروفاً في القاهرة ، وأنه كثير الأسفار إلى دمشق وجدة وطرابلس الغرب ، وأنه ذهب إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج . ثم يقص كيف أنه ذات مساء وهم في الصحراء بعد أن اجتازوا جبل الطور وتبعوا للراحة ، إذا برجل يرك بالغافلة وقد بدا عليه البؤس والإملاق ، فدعا له بطعام ، وسأله عن سر ما هو عليه من بؤس ، فأجاب الرجل : وأفسده يا سيدي ! إنها قصة طويلة ،

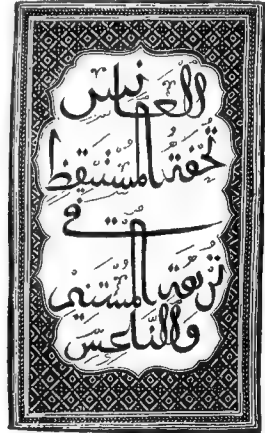
تتضمن مغامرات عشر ليال توالى حلها ، وإذا ما أذنت فإننى سأقصها عليك في عشر ليال متتابعة .

وبعد أن يأذن له الراوى يبدأ هذا البالس في قص حكاية الليلة الأولى التى تحمل عنوان « الليلة الأولى من حكايات عبد الرحمن الإسكندران » ، وفيها يقول بإيجاز :

(لقد ولدت بالإسكندرية ، وكان أبى الحاج على المختار من أثرياء التجار بالمدينة ، وكانت معظم تجارتها مع الفرنجة . وقد ماتت أمى عند ولادى ، ولذا هجر أبى التجارة واشترى له بيتاً في باب زويلة . وانتقل للقاهرة عند من أقرباتنا . وبعد وفاة أبى - وكان عمرى إذ ذاك حساً وعشرين سنة - أصبحت وارثاً لثروة كبيرة ، ولم أكن مهالاً للملذات ولا للأسفار . واستشرت أصحاباً فيما أنا فاعل بهذه الثروة ، فنصحنى أحد الشيوخ بأن ألقف نفسى ، ومن ثم أقبلت على اقتناء الكتب) .

وهكذا يقضى عبد الرحمن ثلاث سنوات في القراءة لم يترك في خلالها كتاباً بالعربية أو الفارسية أو التركية إلا قرأه .

وأخيراً ، وبعد أن يشعر أنه تنقف بما فيه الكفاية ، يقرر أن يشرك الآخرين فيها تلقى من معارف ، ويؤثر أن يبدأ أول ما يبدأ بخدمة عبيده . وهكذا ، فما إن يجلس المساء حتى يجتمعهم كلهم في



الصباح ، ويلزم صاحب الدار بدفع غرامة كبيرة .
وتأمل عبد الرحمن الإسكندري فيما جرى له ، ثم يكشف أنه أخطأ حين اتخذ من العبد والخدم جهوراً له ، فهو جمهور جاهل لا يمكن أن يقدم ما في حديثه من حكمة بالغة ، ولقد تأبط . ومن ثم فإنه يقرر - في الليلة الثانية - أن يدعو أصحابه اللذائس ، الذين نأى عنهم حبة طوبى من الزمن بسبب اشتغاله في تثقيف نفسه ، ويقرر أن يختصر في حكاياته حتى لا يمل السامعون .

وهكذا يعد في ليلته مأدبة كبيرة لرفاقه ، ولأن يحضر معهم من أصحابهم ، ويعمل الطعام إليهم على أطباق ضخمة من الفضة الخالصة . وبعد الوجبة الفاترة يسحب عبد الرحمن كراسه من الكراسيس التي دُفِنَ فيها خلاصة قرائه وما تعلمه ، ويبدأ في قراءة صفحات منها ، فإذا ما انتهى تولّع أن يستمع للتصنيف وصبارات التقدير ، حتى إذا ما دلف بصره راحه أن الجميع يظنون في سبات عميق ! لكنه يرى - على كل حال - بين الجميع التآلم أربعة لم يندب النعاس إليهم ، كانوا يتجادلون أطراف الحديث ، على نحو يدفع بعبد الرحمن الإسكندري إلى الاعتقاد بأن حديقهم إنما يدور حول حكايتهم وما فيها من عبر ، وما استمتع به من بيان وقوة ، ويدهوهم لأن يأخذوا مكانهم إلى جواره . ولم يكونوا عن يعرفهم ، ولكنه رجح أن يكونوا من رفاق أصحابه . ويهض هوليتش عن اللذائس التي يجري نصوص ما تشدهم من أشعار بشا في ثنائيا حكايتهم ، ويعد لأي يعود بعد أن يكون قد عثر عليه .

وهو إذ يرجع إلى القاعة يجافأ بأن الأربعة قد رحلوا وقد أخذوا معهم الشمعدانات الفضية والأطباق والصحاف ، ويعرف حينئذ أنهم مجرد لصوص ، ويكتشف أنهم حلوا معهم كل شيء ، ما عدا صينية كبيرة أفلتت منهم ، ربما بسبب وزنها ، أو لاستعجابهم ، ويكتشف أن عليها كتابة هي بمثابة رسالة له تقول (شاطر الخرامي يجني بحرارة صاحبه عبد الرحمن الإسكندري ، ويشكره على الوجبة الفاترة والهدايا القيمة التي قدمها لهم) .

ويذهب عبد الرحمن الإسكندري في اللذات شاكياً ما أصابه من: الأغا (وقد حل معه الصينية الفضية الضيعة) ، ويجافأ بأن الأغا يصب عليه جام مسخلة لكونه صادق شاطر الخرامي ، بليل أنه استغفاله في بيته . ولم يجده شيئاً دفاعه من نفسه . ويتلقى حسين ضربة بالفلكة ، ويعود على أسوأ حال إلى بيته . وفي الصباح يأكل رجال الأغا ليلع لهم غرامة ضخمة ، ويطبيعة الحال فإن عبد الرحمن الإسكندري لم يعد إلى الأغا ليسترد طبق الفضة الكبير الذي تركه هناك .

وتصل إلى القصة الأخيرة ، وفيها حكاية عن ثلاثة اسم كل منهم « فضل » ، لموا في عهد الدولة العباسية ، هم فضل بن يحيى البرمكي ، وفضل بن سهل ، ووزير المأمون ، وفضل بن ربيع ، وزير الأمين ثم المأمون . وكان عبد الرحمن الإسكندري يقص هذه الحكاية على جمع من أقرانه اجتماعاً عنده ، ولكنه إذ ينتهي من الحديث يجافأ بأن القاعة قد غلقت ولم يبق إلا أحد الحاضرين ،

قاعة كبيرة من قصوره . ولك أن تتصور مبلغ حشنة هؤلاء عندما عرفوا أن سيدهم ليقتل إليهم عن طريق الحكايات المقلية خلاصة ما استوعب من معارف .

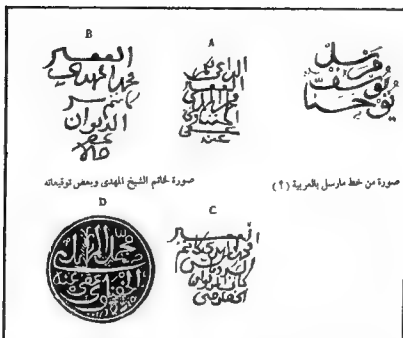
والحكاية الأولى التي سيقصها عبد الرحمن الإسكندري على خدمه وعبيده تنقلنا إلى بغداد وإلى عصر هارون الرشيد ، وتصور كيف اجتمع في مجلسه الأصمعي وأبو عبد الله مالك اللؤلؤ وفضل بن يحيى ، وطلب هارون الرشيد أن يقرأوا له شيئاً مفيداً ، حل أن يظهر بجائزة قدرها ألف دينار صاحب أحسن حكاية تتضمن شيئاً طريفاً . وهكذا يقص عليه الأصمعي حكماً عن بعض حكاياه الفرس ، ولكنها لا تستحوذ على إعجاب الخليفة ، ويقص عليه الفضل حكاية مستمدة من ملوك الفرس لا يتر لها قلب هارون الرشيد ، أما مالك اللؤلؤ فيقص قصة من الخليفة أبي جعفر المنصور وأبنه المهدي ، ولكن الرشيد لم يجد في الحكاية ما يجمله يسع عليه الجائزة . ومن ثم خرج الرشيد ليروح عن نفسه بالصيد ، وانتهى الموقف بأن وجد نفسه وليس معه إلا الفضل وقد بعدا عن الحاشية . وراحا يبحثان عن الطريق ، وبعد لأي لاح لهما شيخ هرم ، سأله الفضل عن سنة فقال الرشيد : أربع سنوات ! فويحه على محاولة اغتره بهم ، إلا أن الشيخ أجاب في وقار بأن هذا عمره الحقيقي ، إذ شهد ستين من خلافة المهدي ، وستين آخرين من خلافة ابنه هارون الرشيد ، وأما ما عدهما فإنها لا يعدان من عمره ، لأنها كانت أعماراً عاشها في زمن بني أمية أو في ظل الاضطرابات السياسية .

ومعجب الرشيد بهذه الإجابة فيهر بأن يمنح الرجل الجائزة وقدرها ألف دينار . ثم يسأله كيف يملأ نوى النخل وهو يعرف أنه لن يجني ثمرة عمله أبداً ! ومن ثم لن يستفيد منه ، ويتعجب الشيخ : إن ما أكل منه غرست أهدى من كانوا قبل ، وما أغرسه أنا سيأكل منه أناس من بعدي . ويسر هارون الرشيد بحكمة الرجل ، فيأمر بأن يمنح ألف دينار أخرى ، فيقول الرجل معلقاً : إن هذا الشجر لا يلد ثمر قبل عشرين سنة ، ولكنها - بفضل الخليفة - دوت عليه على الفور أكثر ما ستدور طول المدى . وهنا يأمر له الخليفة بألف دينار أخرى ، ويعلم أن سيصرف ، لأنه لو استمر في الاستعاج للشيخ فإن خزائن القصر ستفقد .

هذه هي الحكاية الأولى التي يقصها عبد الرحمن الإسكندري على مستمعيه من خدم وعبيد .

وقد قص حكايتهم وهو واقف من أنها ستختلف أثراً عميقاً فيهم ، لكنه يجافأ وهو ينظر إليهم بأن الجميع يظن في نوم عميق . عندئذ ينهض هو كذلك لينام .

ويستيقظ في الصباح على صياح رئيس الخدم الذي يخبره بأن الباب مسمر من الخارج . ويعمد برهة يحضر رئيس العسس ليفتح الباب الذي ترك طيلة الليل مفتوحاً بسبب ذهاب كل الخدم على عجل للاستعاج لسيدهم ، ثم ما كان من نومهم المفاجيء . وكان القانون يقضي في هذه الحالة بأن يُسَمَّر الباب من الخارج حتى



صورة من خط مارسل بالبرية (٩)

صورة لحاتم الشيخ المهدي وبعض توقيعاته

مقامات المارستان

فيها إقرار دار الخوتان

ومعاشرات الاختان

من كرايس عبد الرحمن

وتبدأ بتمهيد ثم مقدمة يقول فيها الراوي إنه بعد أن دفن عبد الرحمن فتشوا ثيابه فعثروا معه هل جلة كرايس تتضمن حكايات الليالي العشر السابقة ، وكذلك كرايس فيها مقامات المارستان . والحكايات تستهل بعبد الرحمن وقد أودع المارستان وذهبت عجلاته للخروج منه سدى ، بل إنها أضافت إليه مزيداً من المشكلات ، ولم يجد مناصاً من الاستسلام لمصيره ومحاولة التأقلم . وراح يستمع إلى قصص رفاقه التاسعة في المارستان . وهكذا تتوالى قصص رفيف وعبد القادر وجلال النوى ومراد أبو قتبة . . . إلخ . كما يتقابل في مستشفى المجانين مع زوجته زهرة - التي كانت من أكبر عوامل ما مر به من عن . وتحكي زهرة كذلك ما وقع لها من مأس ، إلى أن نصل إلى حكاية فاكه الشامي .

وقد لقي هذا الكتاب - فيما يبدو - قدراً من الرواج . وإذا كانت المعلومات الدقيقة تتوزن حول هذه النقطة فإن في صدور طبعتين متلاحقتين منه ما يجعلنا نسوق هذا الترجيح الذي ذكرناه .

ولا شك أن الترية كانت مهابة لتقبل مثل هذه الأعيال التي تضع بعير الشرق ؛ فقد كانت أوروبا وآسيا فرنسا في مطلع القرن التاسع عشر لاتزال تعيش في تلك الحالة الغامضة من الافتنان بسحر الشرق . وربما يعود الفضل الأول لهذا الجرح إلى أنطوان

فيتجه إلى سكن الحريم ليغالب بأن أصحابه وتعلمه يلهون في أحضان زوجاته وجواريه ، فيستولى عليه الغضب الشديد ومن ثم يهوى عليهم بمصا ضريباً ، وترتفع الصرخات فيحضر رجال الشرطة ، ويكون هو في قمة انفعاله وغضبه ، فتبال ضرباته عليهم ، ولكنهم يتكئون منه بعد لاي ، ويزعم نساؤه ومن معهم أن مسا من الجنون اهترأ ، ومن ثم يقودونه إلى المارستان .

وفي المارستان يحكي لأقرانه هناك مغامراته ، ويقصون عليه ما تعرضوا له من أهوال . وبعد عشر سنوات يخرج من المستشفى وقد فقد كل شيء ، وضاعت ثروته ، وأصبح بائساً شريداً . ويحاول أن يتهن مهنة الراوي في المقاهي ، ولكنه لا يوفق ؛ لأنه ما إن كان يبدأ في الحكاية حتى ينأى الجميع . وأخيراً يستقر عزمه على المضي إلى الحجاز ، ليتوسل إلى الله أن يرفع عنه اللعنة التي حلت عليه . وهكذا يكون اللقاء بينه وبين قافلة الحج التي حطت رحالها في أرض سياء .

ويشفق عليه الراوي الذي عرفنا في مستهل الحكاية أنه تاجر ثرى ، ويعلن أنه سيحسبه معه للحج ، ثم يلحقه بخدمة بعد العودة . ولكن الرجل الذي هذه الإعيا لا يلبث أن يموت . ويفتش التاجر الغنى في أسأل ذلك الإنسان البائس . وكان أن عثر على كراسة تتضمن حكاياته وأسباب مأساته ؛ كذلك وجد كراسات أخرى فيها قصص المارستان^(١٠) .

وهكذا تنتهي من الليالي العشر النصبة لعبد الرحمن الإسكندرلي ، التي تستغرق المجلد الأول وقسماً من المجلد الثاني . أما بقية المجلد الثاني وكذلك المجلد الثالث فتشغلها قصص المارستان . وهو يبدأ بدراسة وصفية تلغوية للمارستان (طبعت على حدة) . ولهذا القسم عنوان بالبرية هو :

حكايات عن عالم المارستان . على أنه يضيف أن ليس لهذا الكتاب من غلبة - في نظر مازنسل - أكثر من تصويره لعدم من الدلالات والاتصالات .

وفي كتاب محمود حامد شوكت و مقومات القصة العربية الحديثة في مصر فكرة طريقة تقوم على محاولة عقد العلاقة بين حكايات الشيخ المهدي و دون كيشوت ، وفي هذا المقام نتذكر على الفور حلقات الدون كيشوت لسرفانتس الأسباني لما بينها من صلة في البنى والمذهب .

ففي القصة الأسبانية أؤمن الدون في الاستغراق في قراءة قصص الفروسية الوسيطة حتى اختلط الواقع عند الخيال ، فأنرى بوصفه فارساً وسيطاً ليحارب الشر ويتصبر للخير ، وقد تبه أحد البهائم من فلاحي . ويقوم الإنسان بمغامرات مضحكة ، يأنها فيها أدنى عظيم . ولا يثوب الدون إلى رشده إلا وهو على فراش الموت . ففي القصتين صورة لمرحلة بدأت تفصح ذروها بالبلبلات والخرافة ، وبمزا بالاستغراق في عالم الخيال المنفصل عن الواقع . ولعل المهدي قد سمح بأمر القصة الأسبانية من صاحبه المستشرق الفرنسي فنسج على متوالها .

إن هذه الفرضية طريقة كما ذكرنا ، فكلا البطلين دون كيشوت وعبد الرحمن الإسكندري مغمم بالرغبة في العطاء إلى أبعد مدى ، وكل منهما ينهض بأن عليه رسالة ، أو أنه لا ، غاية نبيلة ، عذب - على للدي الجيد - إلى إصلاح الكون ، وكلاهما يلاقي أشد العنت في تحقيق هذه الغاية النبيلة ، ويودع الحياة دون أن يحقق شيئاً منها . ولكن هل تكفى مثل تلك السمات العامة للبحث عن أصول مشتركة ؟

نحسب أن هذه الفرضية ذهبت إلى أبعد مما كانت تسمح به طبيعة الظروف ؛ ولا يمكن أن نمول كثيراً على القول بأن مازنسل قص على الشيخ المهدي نبأ دون كيشوت فنسج هذا حكايات عبد الرحمن الإسكندري على متوال البطل الأسباني المتكوب .

كللك لا نطمئن كثيراً إلى القرينة التي طرحها سهر الفيلوي ؛ ذلك بأن هذا الاحتيال الذي أشارت إليه - احتمال أن تكون الرواية برومها تعبيراً عن غربة الفرنسيين في مصر - لا يكاد يبين للمقاري ؛ وإذا جاز القول بأنه قائم في القصص الأولى من الكتاب - قصص المارستان - فإنه يفتقر تماماً بعد ذلك . ونحن نعلم أن قصص المارستان لا تفتل إلا نحو ثلث الكتاب . ولو أن مازنسل أراد حقاً أن يبرز رمزاً ما للجا إلى رمز أكثر وضوحاً وتركيزاً . يضاف إلى هذا أن البطل المتكوب - عبد الرحمن الإسكندري - يتصرف بسذاجة ، بل بما يجاوز السذاجة ؛ فهل من الممكن قبول فكرة أنه يجسد ما لدى الفرنسيين من علم ومعرفة وفن يساق إلى غير أهله ؟

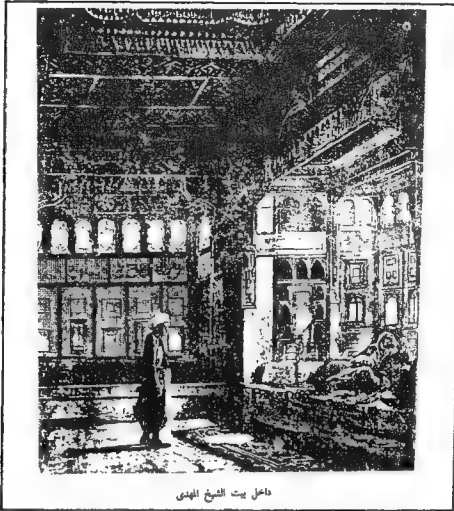
هل أن القضية المعقدة هي مسألة مصير المخطوط الأصلي العربي . وقد فتننا طويلاً عن هذا الكتاب ذي الاسم المجيب

جالان^(١) ، الذي يهر الناس بترجمته الفريدة لألف ليلة وليلة (في مطلع القرن الثامن عشر) ، وأدنى نجاح هذا العمل إلى ظهور مئات من الأعمال الروائية المستوحاة من الشرق ، أو المؤلفة على غط الحكايات الشرقية . ومن هذه الأعمال كتاب بتي دي لأكروا (وكان أستاذاً بالكلويج دي فرانس وترجمتاً للملك) ، وعنوانه « حكايات فارسية » ، وكان للمحامى جولت Guelotte أثر مهم في هذا الضمار ، على الرغم من عدم معرفته بأي من اللغات الشرقية . وهكذا نوالى ظهور مجموعات متعاقبة بعنوانين مثل : حكايات هندية ، حكايات صينية ، حكايات تركية ؛ حكايات التتار ، وكلها على نمط ألف ليلة وليلة ، كما ظهرت كتب بعنوانين من طراز « ألف أمسية وأسية » ؛ « ألف ساعة وساعة » . وساعد هذا الزواج على جذب أجيال وأجيال من المؤلفين والمترجمين ، من بينهم هذا العالم الشاب : جان جوزيف مازنسل ، الذي عرفنا شيئاً عن أعماله العلمية ، ومعرفته العرضية في ميدان اللغات الشرقية .

على أن التساؤل المثير حقاً إنما يتسلل في تحديد دور كل من الشيخ المهدي و مازنسل في تأليف هذه الحكايات ؛ إذ إن هناك شكوكاً طرحت حول هذه القطعة ؛ هل نحو ما نرى في مقالة سهر الفيلوي ، التي تقر في البداية أن صلة الشيخ المهدي بالفارس مازنسل هي التي أخرجت لنا هذا الكتاب « المجيب » ... ثم تضيف بعد قليل أن قصص الكتاب تجعلك تشعر وأنت تقرأها أنها نوع من تقليد ألف ليلة وليلة ، التي تزعم كلها كذباً أن لها أصلاً عربياً ، وأدنى انفجرت على نحو هائل في فرنسا بعد ذبوع ألف ليلة وإقبال الناس عليها إقبالاً قلما صادفه كتاب من الكتب في العالم كله . كذلك نجد فيها من علامات عدم الأصالة العربية ما يجعلنا نشك في هذا المخطوط العربي ؛ أهو حقاً ألفه الشيخ المهدي ؟ ولا كان المخطوط ليس في متناول أيدينا فإن الجزم بحكم حاسم أمر صعب جداً .

وسهر الفيلوي في مقالها الصغير عن حكايات الشيخ المهدي تطرح فكرة قوامها أن الكتاب يقوم في جوهره على تصوير محنة الفرنسيين إزاء رفض المجتمع المصري لهم ، وعدم الإصغاء للأراء العلمية التي حولها معهم . ذلك أن بطل هذه الأناصيص - عبد الرحمن الإسكندري - يتعصب من عدم الإصغاء إليه ؛ فهل هذه صورة العالم المسلم آنذاك ؟ إنه بالأحرى (في رأي سهر الفيلوي) يصور رد الفعل السلبي للمجتمع المصري إزاء الفرنسيين ، ونجاءه لكل طواغيت العلم والظلم التي حولها معهم . وفي هذا كله ما يقدر إلى الظن بأن الكتاب صادر عن عقلية فرنسية لا عربية ، على نحو يجعلها تقول إننا « إذا سلمنا بأن الشيخ المهدي هو الذي كتب أصلاً عربياً لما - هذه الحكايات - فإن ذلك لا يقبل إلا على أساس أنه كان يصور محنة الفارس مازنسل لا محنة أرومته قومه » .

ومن قبل أشار مازنسل نفسه إلى كتاب الأدب الفرنسي شارل نوديه Ch. Nodier ظهر في أثناء طبع الحكايات ، وكيف أن ما أراد نوديه أن يحققه بحكاياته عن المجانين سببه إلى تحقيقه للمهدي في



داخل بيت الشيخ المهدي

ودعته ، ومن أمثال لقمان ، كذلك نسخة من ألف ليلة وليلة تقع في ٤٨٥ كراسة ، فضلاً عن نحو عشر مخطوطات أخرى ، تتضمن قصصاً من ألف ليلة ، ومخطوطات لحكايات شرقية ، كذلك يبيع نسخ من بودة البوصيري ... إلخ . (ومعروف أن مارسل كان مولماً باقتناء المخطوطات) .

»

ولا يجد متفحص هذا الفهرست أثراً على الإطلاق لحكايات الشيخ المهدي . فكيف يعلل الإنسان مسألة غياب مخطوطة الكتاب من مكتبة مارسل ، في الوقت الذي تضمنت فيه هذه المكتبة كل قصاصة وورقة مكتوبة بخط الشيخ المهدي أو بخط غيره من شيوخ الأزهر ؟

إن هذا ما يجعل على الشك في أن الكتاب ... حكايات الشيخ المهدي - يستند أساساً إلى أصل عربي . ونسوق هنا عبارات المارسل بشأن المخطوطة ، وردت في تاليف حديث له عن أمسية قضاهما في صحبة الشيخ المهدي ، وتعلق الحديث فيها إلى ألف ليلة وليلة ، وما ذكره المهدي في هذا الحوار من أن ألف ليلة وليلة قلدها كثيرين ، وأردف :

وخطبة المسجل ... إلخ في المكتبة الوطنية في باريس ، وفي تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ، وفيما تمحصنا من لهارس المخطوطات ، فلم نجد له أثراً . وقادنا البحث إلى العثور على مجلدين يحتويان قائمة بالكاتب المطبوعة والمخطوطة ، والوثائق التي تتضمنها مكتبة مارسل ، وقد عرضت جميعاً للبيع بالمزاد في العاشر من أبريل سنة ١٨٥٦ (أي بعد عامين من وفاته) . وهذا الكتاب

يحمل عنوان : **Catalogue des Livres Composant la bibliothèque de feu M.J.J. Marcel** (فهرست الكتب التي تتضمنها مكتبة الراحل ج.ج. مارسل) وهذا الفهرست يقع في ٢٣٦ صفحة ؛ يضاف إلى هذا فهرست مقتنياته الشرقية : **Catalogue Oriental** وقد طبع هذا الفهرست في سنة ١٨٥٩ في ٧٠ صفحة ، وبدأ بيع هذه المقتنيات في ٩ مارس ١٨٥٩ .

والعجيب أن متفحص هذا الفهرست يتبين أن الرجل اعتمد على كل الوثائق الخطية والرسائل ومطبوعات الحملة الفرنسية وما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة . ومن بين محتويات هذه المكتبة نسخ من الصحيفتين الفرنسيين اللتين أصدرهما الفرنسيون في مصر (لاندكاد إغيبسين ، وكوريه دي ليجيت) ، كما حل معه أكثر من عشرين مخطوطة من مخطوطات القرآن الكريم ومخطوطات من كلية

إننا نؤمن بأنه من المحال أن يقدم رأى جازم في شأن هذه القضية . وهناك في تاريخ الأدب قضايا مهمة المعالم (إلى حد أننا نجد من يشكك في أن شكسبير وجد حقا . وقد طرح طه حسين في « حديث الأربعاء » فكرة أن جنون ليل شخصية خرافية ... إلخ) ، ولكننا في تقديرات الموقف سنقدم من تجربة أنطون جالان مترجم « ألف ليلة وليلة » ، فمن الحقائق التي لا تقبل الشك أن جالان استعان - إلى جانب ما حل من خطوطات لآلف ليلة وليلة - بأحد اللغتين المارزاة (واسمه حنا دياب ، ويسميه جالان أحيانا في مذكراته Jean Dipi) . وكان جالان كثيرا ما يستمع إلى الأقاصيص التي يحكيها له حنا هذا ويسجلها ملخصا ، ثم يعيد كتابتها فيما بعد ، أي أن قلدا مما قدم جالان يعد مزيجاً من الترجمة والتأليف في آن واحد .

في ظننا أن موقفاً شبيهاً هذا قام بين الشيخ المهدي ومارسل . وفي ظل الملاحظات التي سبقها نميل إلى اعتقاد أنه لم يوجد حد نص حري ملون من هذه الحكايات ، وإنما نذهب إلى الاعتقاد بأن الشيخ المهدي هو حقا صاحب هذه الحكايات ، وأن مارسل كان يستمع إليه خلال أمسياتها الكثيرة المشتركة ، مدونا ملخصا أو ترجمة سريعة لكل أقصوصة . حتى إذا ما أب إلى نفسه أعد العمل مرة أخرى ، ليكون في صورته النهائية مزيجاً من التأليف والترجمة في وقت واحد .

وإذا كنا لم نستطع أن نقدم حلاً نهائياً لكل ما يكتنف الموضوع من الغايز فيحسبنا أننا حاولنا دراسته وتجليد أبعاده ، واستخلاص ما يمكن من استخلاصه ، في حدود ما تسمح به الوثائق والتحليل الموضوعي .

« وأنا احتفظ بين كتي بمخطوطة من هذا النوع . ويتناه على الرغبة التي أبديتها لأرى المخطوطة قلم وأحضرها لي ، ودعاني أن أقبلها هدية منه . وهذه المخطوطة كتبت بخطه - أي بخط الشيخ المهدي - وكل الاختبارات تجعلني أؤمن أنه هو نفسه المؤلف وليس مجرد ناسخ لها . وهذا ما لم يشأ أن يعترف به اعتزالاً صريحاً^(١٧) »

وقد بث مارسل في ثنايا النص القمري عبارات تؤكد وجود الأصل القمري ، من قبيل إيراد أن إيتين كاترمير^(١٨) اطلع على النسخة الأصلية (ج ١ ص ٢٠٣ ملحوظة رقم ٣٩) ، ومن قبيل تعليقه (ج ٢ ص ٢٠٤) على بعض الظواهر البنيوية في الأصل (بين أنس وناس) ، وكيف أن هذا الجنس عما يتعلم ترجمته .

يضاف إلى ما سبق نشره صورة زكروغرافية للمنوان (ويلاحظ أن الخط فيها لا يراعي أصول الخط المعتادة ، بل يشبه إلى حد بعيد الناموس العربية التي يكتبها المستشرقون في بعض الأحيان) .

نحن إذن أمام مشكلة معقدة ، فهناك نص قمرى - في نحو ألف صفحة - يؤكد جان جوزيف مارسل أنه قام بترجمته استناداً إلى مخطوطة أهداها إليه الشيخ محمد المهدي . ومارسل يؤكد - دون أن يقدم دليلاً قاطعاً - أن الشيخ المهدي هو المؤلف وليس مجرد ناسخ للكتاب . ثم نشر على قائمة بالكتب والمخطوطات والوثائق والرسائل التي كانت تضمها مكتبة مارسل فلا نجد من بينها الأصل القمري ، ولا نمر له على أثر في جميع خزائن الكتب المقهورة في العالم . وينبثق في تاريخ الشيخ المهدي فلا نجد أثراً إشارة إلى أن له مجموعة قصصية على غرار ألف ليلة وليلة ، فهل ضاعت الحقيقة إلى الأبد ، وانطوت في أغوار الزمان ؟

المراجع والمصادر

حنان (محمد زكريا) : حول جريدة القلم وقضية نشأة الصحافة في العالم العربي .

و الكتاب - مايو - يونيو ١٩٧٨ م .
حنان (محمد زكريا) : وسائل متباعدة بين نابليون والشريف علي . الدائرة ، العدد الثالث من السنة السادسة (جاعى الثانية ١٤٠١ هـ - أبريل ١٩٨١) .
الغزالي (سحر) : ألف ليلة وليلة (الطبعة الرابعة) القاهرة ١٩٧٦ .
الورثي (السيد) : اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر . الإسكندرية ١٩٧٧ .

Abdel - Halim (Mohamed) : *Amouss Golland, Sa vie et son œuvre*, Paris, 1964 .

Falckx (Rouchdi): *L'Influence Française sur la Formation de la Presse Littéraire en Égypte au XIX^e siècle*. Paris, 1972.

Louca (Anwar): *Voyageurs et Écrivains Égyptiens en France au XIX^e siècle*.

Notices des Œuvres de J.J. Marcel

Tailliet: *Notices Historique et biographique sur J.J. Marcel*.

الجبري : عجائب الآثار ط . بولاق ، ولجنة جوهري .
حسن (محمد رشدي) : أثر اللغة في نشأة القصة المصرية الحديثة القاهرة ١٩٧٤ .
الزركلي : الأعلام ط ٣ بيروت ١٩٦٩ .
بادو (عبد الحسن طه) : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة .
زيدان (جورجى) : تاريخ أدب اللغة العربية . الطبعة الرابعة القاهرة ١٩٧٠ .
سلطان (محمد زفول) : دراسات في القصة العربية الحديثة . الإسكندرية ١٩٧٣ .
شوكيت (محمود حامد) : معلومات القصة العربية الحديثة في مصر . القاهرة ١٩٧٤ .
شيخو (لويس) : الأدب العربي في القرن التاسع عشر . بيروت ١٩٢٤ .
الغزالي (سحر) : ألف ليلة وليلة (الطبعة الرابعة) القاهرة ١٩٧٦ .
الغزالي (أنصيص) : الشيخ المهدي في القرن ١٩ (المجلد ١) يناير ١٩٦٨ .
الطيفي (نجيب) : للمستشرقون . القاهرة ١٩٦٤ .

الهوامش

(١٠) أشار مارسل في المحاكيات (ج ٣ ص ٤٧٤ - ٤٧٦) ، في للمحفوظات الإضافية ، إلى أن القلماء عند المحدث والحيرى لم يبن أن من خصائص مقامات الشيخ المهدى أن الراى جيون ، وكذلك الجيهود الذى يستمع إليه ، وتجسد بعد ذلك عن ظهور كتاب لأديب الفرنسى - شارل توديه Charles Nodder ، والكتاب الفرنسى - الذى يشابه وأطار المحاكيات السابقة - مظهر بمغسبن عاماً عن كتاب الشيخ المهدى ، الذى انتهى من تأليفه في ١١ من شبان سنة ١٢٩٧ هـ (١٢ من يوليو ١٧٨٢) . وللمزيد من التفصيلات حول أدب السمر وأصول ألف ليلة وللمانات يراجع :

« تاريخ الأديب العربى » لبروكلمان ، ج ٣ ص ١٠٣ وما بعدها ، وج ٦ ص ١٥٩ وما بعدها ، وكتاب سهر القللى عن « ألف ليلة وليلة » ، ودراسة محمد عبد الحليم عن « أطوار جلال » .

(١١) انظر عن أطروحة محمد عبد الحليم :

Antoine Galland, *La vie et son Oeuvre*, (Paris, 1964).

والرباع الويلية المذكورة (من ص ٤٧٦ - ٥٢٠) .

ورابع سهر القللى : ألف ليلة وليلة ، ص ١٨ وما بعدها .

(١٢) تناول حيرة مارسل إلى استبط أن الشيخ المهدى هو صاحب العمل ، مع أنه لم يكف قط عن الإقسام وهو يؤكد في زعماً مناقضاً : «Quois qu'il ne manquât jamais de sourire en m'affirmant l'assertion contraire» .

ولكن هذا في ظنا لا يكفى للجزم بأن الشيخ المهدى هو صاحب هذه المحاكيات . كذلك يقول لنا إن النسخة بخط الشيخ المهدى ، لكن الترجمة التى يقدمها نهاية المخطوطة لا تتضمن هذه النسخة :

Et le peure devant Dieu qu'ta redigée et écrite de sa propre main, l'a terminée dans la ozième soirée du mois boni de Chaaban de l'an 1197 de l'hégire du prophète, sur qui le salut et la bénédiction» .

«وتكبيها الفير إلى الله تعالى بيده ، وانتهى منها في الليلة الحادية عشرة من شهر شبان المبارك من سنة ١١٩٧ من هجرة النبى صلى الله عليه وسلم» .

(١٣) إتيين - مارك كارمير (١٧٥٢ - ١٨٥٢) .

أحد كبار المستشرقين القرنين ١٨ و ١٩ ، وكان استغاف بالكلية دى فرانس وبعلمة اللغات الشرقية ، واتخبط عسراً بالجمع الفخرى القرنى (١٨١٥) ، ورأس تحرير للجنة الآسيوية . ومن آثاره نشر تقرير البلدان ومقدمة ابن خلدون

(انظر عنه : المستشرقون ج ١ ص ١٨٤) .

وتسجل هنا أنه كان حين نشر مارسل محاكيات الشيخ المهدى ! فهل من الممكن تصور أن مارسل - وهو العالم الكبير - يكتب على قاره وحل كارمير كذلك حين يزعم أن هذا الأخير أطلع على المخطوط الأصلي ؟ إن هذا التساؤل يتناقض والنتيجة التى يرجحها في نهاية البحث ، ولكن الأمانة العلمية تقتضى منا أن نسجله على كل حال .

(١٤) تطور الرواية العربية في مصر ، ص ٥٤ .

(١٥) الإسكندرية ١٩٧٩ .

(١٦) نص حيرة الجبري (ج ٤ ص ٣٣٣ من ط . بولاق) :

«ثم قام المهدى والدواصل .. إلى القلعة ، وتقابلوا مع الباشا ، ودار بينهم الكلام .. ثم أخذ يلوذ على السيد عمر في كتفه وامته .. فقال الشيخ المهدى : هو ليس إلا بنا ، وإنما خلا منا فلا يسوى بشىء ، إن هو إلا صاحب حرفة أو جاني وقت ، يصيح الزراد ويصره على المستحقين . فبعد ذلك تين لصد الباشا هم ، ووافق ذلك ما لي نفوسهم من الخلد للسيد عمر» .

وقد تولى الشيخ المهدى في سنة ١٨١٥ .

انظر عنه : الجبري ٣٣٣ / ٤ .

(١٧)

Les Dix Soirées, I pp. 142 - 143 .

IV, p. 86.

(١٨)

Contes, IV, p. 473.

(١٩)

(٢٠) تقرير أرسله بوسليج في ٦ أغسطس سنة ١٧٩٩ (١٩ تميلو سنة ٩) .

(٢١) للمزيد من التوسع عن مارسل انظر :

Notice des Oeuvres de J.J. Marcel,

وكذلك

Notice Historique, et Biographique sur J.J. Marcel,

و «الأعلام» ج ٢ ص ٩٧ .

(٢٢) يذكر نجيب الملقى في «المستشرقون» (دار المعارف ١٩٦٤) ج ١ ص ١٨٦ أن نابليون كان قد أمره بطبع جميع المقررات السياسية باللغات الشرقية الثلاث (العربية والتركية والفارسية) فلما عاد إلى باريس كلفه كتابة مصنف وصف مصر ، وكذا بأن عينه مدبراً للجنة الجمهورية . وأشار إلى أن مارسل يحرر تناول العلوم الطبيعية عند العرب وعلق على بعض المؤلفات العربية في هذا المصنف مثل كتاب الفلاحة لابن الديلم . وهذا الكتاب ظهر في ثلاثة أجزاء (ترجمة الجمعية الإمبراطورية الزراعية في باريس) وذكر أن مارسل نشر في المجلة الآسيوية يحرراً مترجمة منها ما يتصل بطبيعة المستوطن والبحر الميت ودير المعاصي ... الخ .

وعن جهوده في مجال الطبيعة انظر مراجع دراستنا :

«حول جريدة التتبع وجمعية نشأة الصحافة في العالم العربى» .

(الكتاب - مايو ، يونيو ١٩٧٨) .

وكذلك ما نشرته تحت عنوان :

«دراسات متبادلة بين الشريف قلب وبين نابليون» . ص ٧٣ - ١٠٠ .

(الندوة : إبريل ١٩٨١) .

عبد

المكتبة المصطفوية

بمصر مكتبة المصطفى في القاهرة

مكتبة المصطفى في القاهرة

مكتبة المصطفى في القاهرة

مكتبة المصطفى في القاهرة

مكتبة المصطفى في القاهرة

بمصر المكتبة المصطفوية
بمصر المكتبة المصطفوية
بمصر المكتبة المصطفوية
بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

بمصر المكتبة المصطفوية

انه لا يطبع منه في طبعنا الاثر يسير من فروع بعض كتب
في الطبيعة والكيمياء والطب والاراضة غير مصححة المبررات
والكتب الموجودة منه عند البعض من الناس كلها اما النسخ
واما المطبع الاجنبى ولا تشترى الا بائنى الجسيم
ومنها الكتب الادبية وهي ما بيعت فيها من توير الافكار
وتهميد الاخلاق ومن هذا القليل كتب التاريخ وكتب
الاخلاق العقلية وكتب الرومانيات (هي المترجمة لقصص جليل
كتليم الادب وبيان احوال الامم والمثلى النضال والتفكير
من الرذائل) كتاب كليل ودمنه وقا كهيئة النطق والمرزبان
والتيك والقصص التي تترجم في ربة الامرام وفيها من ربة
المؤلفات وهذا القسم كثير التداول في المدن والتفرد ويتكر في
أنا مطبوعه موجود بالبرصين فيه المشتغلين بدراسة العالم كفن
على مطالعته

ومنها كتب الاكاذيب الصرفة وهي ما يذ كثر في التاريخ احوال على
غير الواقع وتارة تكون بعبارة خفيفة تحلى بقوانين القصة ومن

تنقسم المؤلفات المتداولة في أيدي المصريين الى اقسام متفاوتة
يفارقون اقبال المماثلين سواء كانت هذه الاممال غريبة
أو مكتسبة من طرائق التربية وهو ارضها وهذه الاقسام
كما اختلفت في التنوعات كذلك اختلفت في الشهرة وثقلنا وكثرة
التداول بين يدي الكثير من الناس وفي متديفات المشتغلين
بمطالعة ما يحافهم المصروفية والعمومية

فمن الكتب الثقيلة الدينية وهي ما بين في امسائل الدين سواء كانت
من الاصول كتلم الكلام أو الفروع كالعبادات والمعاملات
ومن هذا القليل كتب التفسير والحديث وكتب الاخلاق
الماخوذة من قواعد الدين كتاب الاسياحجة الاسلام للزالي
وهذا القسم نرى من المشتغلين في بلادنا عددا كثيرا يتبع منهم
الافاضل والامثال وكثرت فيهم المؤلفات وانتشرت بالنسخ والطبع

في غالب المطبات

ومنها الكتب العقلية المحكية وهي ما بيعت فيها من الحقائق
الوجودية واحوالها ولوانها على قدر الطاقة البشرية وهذا
القسم نادر الوجود في بلادنا والمشتغلون بكتبه اقل من القليل بل

هذا القليل ككتاب أبو زيد وعنه عيسى وإبراهيم بن حسن
والظاهر يبرس والمستغلون بهذا القسم أكثر من الكثير وقد
طبعت كتبه عند ثمانمائة ممرات ونفق سوقها ولم يكن بين الطبعة
والثانية إلا زمن قليل

ومنها كتب الخرافات وهي تارة تبحث عن نسبة بعض الكائنات
إلى الأرواح الشريرة المعبر عنها بالعفاريت وتارة تتكلم في ارتباط
المواد الجوهرية والاشكال الكونية ببعض الأسباب التي لا تناسبية
بينها وبين ما زعموا نشأ عنها وتارة تثبت ما لا يقبل العقل ولا يتفق
على قواعد الشرع الشرعي ومن هذا القليل ما يعرف عند
الناس به لم الرصاص ولم الكيسيا (الكاذبة) وكتب الوفوق وكتب
الحرف والاربعان وذلك كتاب أبو عمرو الكواكب السائرة
وهو من المعارف الكبرياء الصغرى وكتاب الحرف المنسوب للكيم
هرس والبرهنة وشعرها والخلافة وشعرها والجلالوتية
وشعرها ودعوة السياسة ودعوة الفهر بشرحها وكتب المنازل
واستعداد الخادم والرمائل التي يذهب كبريائها أمر الكتابة بالهبة
والبيض وعقد الرجل على الجباع وأرسال الهواشي والتلخيص
بالرجوع إلى البيوت وغير ذلك مما لا يحصى القلم وهذا القسم
قد اشتغل به في ديواني أكثر من الناس ويبلغ منهم الدجالون والمغالون
وطبع من كتبه ضد ما ليس بخرج من حشد الحصر بالقلم واللسان
وأذا فهمت هذه المقدمات فتقول قد كانت جميع هذه الكتب
بأسانها تطبع في مطابع الفروسة بدون امتثان ولا تنقيح
من عهد باب (على عهد وزارتنا الحاضرة) صدرت الأوامر بأن
لا يطبع كتاب في إحدى المطابع إلا بعد الحصول على رخصة تفتيش
الطبع ويجوز أن تأخذ في طبع ما يجزى بالاية أو السياسة ليس
الأولان بصرح بطبع غير ذلك من أصناف القسطنطين الأخيرة
(كتاب الأكاذه المرفقة وكتب الخرافات) على إتمامها
بما يجزى بالدين ولا بما يناقض السياسة ولذلك كثر طبع الكتب
في هذه بين القسطنطين حتى انتشرت في محاور جهات القطر وشتغل
بمعالمتها كثير من الأهلين فلما شب الولد وماتت نفسه إلى المألعة
في المكتبة بغيره حامدا الأوصاف هذه الكتب الكاذبة

أو انحرافه فيجهل نفسه في قرايمه فيشتبه وهي بين يديه ويوت
وهو معتقد لما فاع من الأضاليل ويقيم من ذلك انقراض الغالب
في نظم الجبال والامتحاط لهم من دريات الكالات وهذا من أغزر
المؤثرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر المحجة والاشوشان
ولهذا اتفق الحكومة السنية قد وجهت عنايتها إلى إظهار البلاد
من هذه الأمراض العديدة السريعة الانتفاة فصدرت وأمر
نظارة الداخلية بطبع ما طرعى طبع الكتب المضر بما يعقل
الظن بالآداب وهي صكتب القسطنطين الأخيرة من فن الات
ومساعد لا يرخص لا بمطبعة أن تطبع من هذا الكتب شيئا
ومن يتعد ذلك يجاز بأشده لغيره وسرقة الحياطات اللازمة
لمنع الاختلاس في هذا الشأن فعلى الذين يتولون العمل على مقتضى
هذه الكتب لتسليط النفس وترويج الخاطرات يستعملونها
من الكتب القيمة العجيبة التي كانت رغبته متجهة إلى كتب
أبو زيد وما معها من الكتب كمنه عيسى وغيره أن يستبدلها
بكتب التاريخ العجيبة كأمير المسعودي وتاريخ الطبرستان
الجليل لحضره قافعة يترك تاريخ الكامل لابن الأثير وتاريخ
الدولة العلية وكتب القصص الأدبية المترجمة إلى اللغة العربية
كقصص التاجات والقصة المترجمة في أعداد الأهرام والقصة التي
طبع في مطبعة العصر الجديد وهي المعروفة بالانتقام وغيره مما من
بقية الرومانيات العربية الأصل كتاب كليله ودعته وما مثلها
من الكتب التي دلت على السوء الطيور والحيوانات وعلى من
كانت فيه بقية من حب كتب الخرافات المعبر عنها بالرمال
أو غيرهم من كتب الوفوق والتفتيش أن يقطع عنها ويشتغل نفسه
بما يرى منه الفائدة أو الأذى فائدة عادت إلى من صرف نفوه وأباد
بصره وأراقع بوجهه في طلب الكيسيا الكاذبة وهو لم ينظر فيها
ما يصح عرضها هذه المصاريق وتلك المشتقات وأي قاعدة رجعت
على من حفظ العزائم وأهمه قد نفسه في حفظ أسماء الشياطين
وأتبع عقله ودينه في انشغال لاستخدام العفاريت إن لم يترك
ذلك من فائدة ولا عائد بل رأيت أن المشتغلين بذلك كله يحسون
من المجالين ويعتدون مع احتفال اليونان العاقل لا يرضى لنفسه من

يشار إليه بأنه من إحدى هاتين الطائفتين اللتين يجب عليهما البحث
ولحقهما غضب الله والملائكة والناس أجمعين وحيث نلقن
الواجب على كل عاقل أن يتروك كل هذه الكتب الترافعة ويتأهد
منها على قدر الامكان وان يشغل أوقاته بمطالعة الكتب الحقة
ككتب الديانة المظهرة وكتب الآداب والفنائل وتهذيب
الاخلاق وكتب التواريخ العصية وكتب المساهم الحثيثة فانها
انفع للنفس ويرى المشتغل بها فأنشدتها في أقرب زمن على أهل
وجه بدون أن يلحقه جز من عاقبة من تلك المشتتات ولأن ينهي
الى اضاءة الاموال فيسالا يقيد

وفي خاتمة ان كل هذا مما يقع عند اشواقنا الوطنيين لموقع القبول
والاستصالة فان كل واحد منهم يذهب الى ما ذهبنا اليه ويرى
ما رأينا من سوءه ودلى هذا الموضوع مرة ثانية ان دعوتنا لخال
ثم نأتي على ما جرت به عادة الكتب في اعتقاد الترافعات ونبين تأثيرها
في النفوس ودورهما عند أهل المدن والارياف ونفصل الاعصاف
التمارفة منها عند العامة بأبجته تذكر كل ما يتعلق بهذا الموضوع
في أهداد مصيقتنا على الاطراء ان شاء الله

العدد ٥٨٧

صدورنا يوم الاثنين من كل اسبوع

الشمس الثانية عشر



أَنْ تَمْرَأَتُ الْفَيْنِ

- مرويت ولديان من سنة واحدة فترك ١٢
 من سنة الثوب ٠ ٨
 سنة سائر الملك المرويت مع اجرة القربة ١٥
 من سنة الثوب ٠ ٩
 سنة جميع الخلات السابق مع اجرة الترسد ١٨
 من سنة الثوب ٠ ١١
 في العطار المسدع لمرأة المدعى من المبرورة ٦
 يمكن الحصول على فرائد الفنون في الأناكر التي
 ليس بها وكلاء بأربال حواكك مدبرها أو بأربال
 طابع يرسد على نفس المصنعة

أن فرائد الفنون تدار سحر في الاسبوع من ارباعها
 لطبقها من طبعة جمعية الفنون في مرويت الكاشفة
 في سوق العطار القريب من سوق باب القرباء
 وفي المحلات القريبة من سوق باب القرباء
 آخر المصنعة هذا جليل

فكرة الانشاء قد تدعى سقا
 من كل خمسة من فرائد الفنون ولفاف

الضارر التي تروى الى ادارة الفنون بطلعي انت
 تكون عائدة اجرة الفنون ولا يصدر ارباع الفرائد
 لاصحابها سقا طباع أو لم تطلع

ان هذه المصنعة تعزى على حوادث سياسية وعملية وتكون

الدايمي في ١٢٨٨ و١٢٨٩ هـ من سنة ١٢٨٨ هـ

كسب المخازي وأحاديث القصصين
 سألي سائل عن الرأي فيما يوجد بأيدي الناس من كتب
 الفغوات الاسلامية واخبار الفتوح الاولى وما حشيت بوثلك
 الكتب من اهل وأعمال تنسب الى النبي صلى الله عليه وسلم ذلك
 كبار اصحابه رضي الله عنهم ولهم الاعتقاد على حق منها فخص
 في السؤال كتاب الشيخ الراقي الموضوع في فتوح الشام وذكر
 في ان بعضا من معرفة هذه الأيام المحدثين على مقام التصنيف قد
 جعلوا هذا الكتاب حرفة قلم ومطبعة يرجعون اليها في روايتهم
 ليخبروا منه حجة على ما يروونه من تفويه سيئة المسلمين الاولين
 وليس كل من سبيل الى اذاعة الغالب ونشر المعايير
 وأن بعضا آخر من ضعف العقول من المسلمين غلبوا هذا الكتاب
 من أفس ما ذكره الاولون للأخريين وأنه جدير ان يجرى في
 خزان الكتب السياسية وحقيق ان ينقل من اللغة العربية الى
 غيرها من اللغات فاجبت السائل بحجاب احببت لو ينشر على
 ظن أن تكون فيه ذكرى لمن يذكر
 لم يرا الإسلام بأعظم ما احدثه المحدثون اليه وما احدثه
 الغلاء من المتغيرات عليه فذلك ما جلب الفساد على عقول
 المسلمين ولما ظنون غرهم فيما بيني عليه الدين وقد فشت للكتب

قائمة على الدين الحمدي في قرونه الاولى حتى عرف ذلك في عهد
 الصحابة رضي الله عنهم بل عهد الكتب على النبي صلى الله عليه وسلم
 في حياته حتى خطب في الناس قائلا ايها الناس قد كثرت على
 الكتابة ألا من كتب على متعديا فليدأ من النار ان
 كما قال

الا ان عوم البلوى بالأكاذيب حتى على الناس بلائ. في
 دولة الامويين فكثرت النافلون وقل الصادقون وامتنع كثير من
 أجلة الصحابة عن الحديث الا لمن يثبون بحفظه خوفا من التعريف
 فيها يورثهم حتى مثل عبدالله ابن عباس رضي الله عنه لم يتحدث
 فقال لكثرة الحديث وروى عنه الامام مسلم في مقدمة صحيحه انه
 قال ما رأيت اهل الخبر في شيء اكذب منه في الحديث ثم اتبع
 شرا افتراء وتنامى خطب الاختلاف وانتدأ امتداد الزمان الى ان
 بعض ائمة الدين من المحدثين والعلماء العالمين ووضعوا الحديث
 أصلا وشرطوا في صحة الرواية شروطا وبطل درجات الرواية
 وأصنافهم ومن يوثق ويومن لا يوثق به منهم وصار ذلك فكا من
 ام الفنون ممن عن الاسناد وأتبعه بن آخر سمع فن مصطلح
 الحديث فامتاز بذلك الصحيح من الفاسد وأما الحق من الباطل

وعرفت الكتب الموثوق بها من غيرها وثبت علم ذلك عند كل ذي الملم بالديانة الإسلامية.

وقد روي عن الإمام مالك رضي الله عنه أنه كان قد كتب كتابه الموطأ حاورياً أربعة عشر ألف حديث عن النبي صلى الله عليه وسلم فلما سمع حديث قد كثر على الكتابة فطابق بين كلامي القرآن فإن وافقه وإلا فاطرحه عاد إلى تحرير كتابه فلم يثبت له من الأربعة عشر ألفاً أكثر من ألف ومن راجع مقدمة الإمام مسلم علم ما تحفه من الشعب والثناء في تصنيف صحيحه واطلع على ما أدخله الخلافة في الدين وليس منه في شيء.

لم يحف على أهل النظر في التاريخ أن الدين الإسلامي غني بأبصار العالم بلع الترق وعلا رويس الأمم بسلطات السلطنة وفاس في الناس فيض السبول المتحدرة وإلاحت لم فيه رهبات ومثلت لم منه مرهبات وقامت لاولي الالباب على أيات بينات فكان المناهلون في الدين على هذه الاقسام قوم اعتقدوا بواحدناكم تحبوا وإسفاضة بنوره وأولئك الصالحون وقوم من ملأ مختلفه انقلوا لقيه واسموا بسعته اما لرغبة في معانته أو لرغبة من سعلطت اهلها أو لتعز بالانصاف اليه فتدثروا بذهنائه لكم لم يستعصروا ببعاده . ليسوا الاسلام على ظواهر احوالهم الا انه لم يمس افعال قلوبهم فهم كانوا على ادبياتهم في بواطنهم وبضاروعون المسلمون في ظواهرهم وقد قال الله في قوم من اشباههم قالت الاعراب آما قل لم نؤمنوا ولكن قولوا اسلمنا ولما يدخل الايمان في قلوبكم

فمن هؤلاء . من كان يتألف في الرماء حتى يظن الناس انه من الانقياء فاذا احس من قوم ثقة بقوله اذ يروى لم احاديث دينه الا قدم مستدأ لها الى النبي صلى الله عليه وسلم أو بعض اصحابه ولهذا ترى جميع الاسرائيليات وما حوته شروح التوراة قد تقل الى الكتب الإسلامية على انه احاديث نبوية الا ان ائمة الدين عرفوا ذلك فنصروا على عدم صحتها ونبهوا عن النظر فيها . ومنهم من تعد وضع الاحاديث التي لو رخصت معانيها في العقول افسدت الاخلاق وحملت على التهاون بالاحلال الشرعية وقرت اليهم عن الانصار لثق كالاحاديث الدالة على انقضاء عمر الاسلام (والعباد بالله) او العظيمة في عتو الله مع الانحراف عن شره او الحاملة على التسليم للقدر بترك العمل فيما يصلح الدين والدنيا . كل ذلك يضعه الواضعون قصد الانصاف للمسلمين وتحويلهم عن اصول دينهم ليجعل نظمهم ويضع حولهم

ومن الكاذبين قوم ظنوا ان التزبد في الاخبار والاكتار من التول يرفع من شأن الدين فيقرئ بما شاءوا يفتنون بذلك الاجر والشراب ولن ينالم الا الوزير والقباب ومن الذين قال فيهم ابن عباس ما رايت اهل الخير في شيء أكثر منهم في الحديث ويريد باهل الخير اولئك الذين يظنون سبالم ويسعون سربالم ويغفلون رسومهم ويعتقون من اصولهم ويفنون وبروحون الى المساجد باشباحهم ومن ابعد الناس عنها بارطهم يجركون بالذكشامهم ويظنون بها في الحركة سبهم ولكنهم كما قال امير المؤمنين علي ابن ابي طالب . منافدون لحيلة الحق لا بصيرة لم في احواله يفتقد الشك في قلوبهم لاول عارض من شبهة . جعلوا الدين من اطفال البصرة ومغاليق العقل فهم اغرار مرحومون يستيئون ويحسون انهم يحسون قبولاً قد يجعل لم الظلم عدلا والفدر فضلا فيرون أن نسبة ما يظنون الى اصحاب النبي ما يزيد في فضلم ويعلي من النفوس منزلهم فيصع فهم ما قيل عدو عاقل خير من محب جاهل ومن هؤلاء وشاع كتب المغازي والتفوح وما شاكلها

اما الشيخ الرازي فكان من علماء الدولة العباسية ولاء المأمون القضاء في عسكر المهدي وكان تولى القضاء في شري في بغداد قال ابن خلكان وضعفه في الحديث وتكلموا فيه اه أي عدوه ضعيف الرتبة ليس من اهل الثقة ولهذا نفس الامام الرطبي من علماء الشافعية على انه لا يؤخذ بروايته في المغازي فان كان هذا الكتاب المطبوع الموجود في ايدي الناس من تصنيه هذه منزله من النصف عند علماء المسلمين على اني لو حكمت بماه مكتوب عليه مخترع النسبة اليه لم اكن محققاً

وذلك لان الرازي كان من اهل المائة الثانية بعد الهجرة وكان من العلم بحيث يعرفه مثل المأمون بن هارون الرشيد ويصلح وبكاتبه وصاحب هذه المنزلة في تلك القرون اذا علم في العربية فانما يظن بلغتها وقد كانت اللغة لتلك الاجيال على المنهوج فيها من مائة ألف ألف وجزالة اللفظ وبناء التعبير والناظر في كتاب الرازي يتكشف له بالول النظر أن عبارته من صناعات المتأخرين في اساليبها وما ينقل فيها من كلام الصحابة مثل خالد بن الوليد وابي عبيدة وغيرهم رضي الله عنهم لا ينطبق على مذاهيم في النطق . بل كلما دقق المطالع في احاد قوله يجد اسلوبه من اساليب القصاصين في الديار المصرية من اباء المائة

الثامنة والتاسعة ولا يرى عليه لجهة المذنبين ولا العراقيين والرجل
كان مدني المنيب عراقي المتأخر ولولا خوف القتل لآثمت بكثير
من عباراته وبهت وجهه المخالفة بينها وبين مناهج ابناء القرون
الاولى في التصور على ان ذلك لا يحتاج الى البيان عند المعارفين
باطوار اللغة العربية

فهذا الكتاب لا تصح الثقة به اما لانه مكتوب النسخة على
الواقدي وهو الاظهر واما لضعف الواقدي نفسه في رواية المغازي
كما صرح به العلماء فلا تقوم به حجة للمؤلفين ولا يصلح ذخرا
للمسايين ومثل هذا الكتاب كتب كثيرة كتفصيص الانبياء
المسبوب لابي منصور الثعالبي وكثير من الكتب المتلفة باحوال
الاسخرف اوبدة العالم او بعض حقائق المثلومات المنسوبة الى الشيخ

المبولي وقصص روايات تنسب الى كتب الاحبار او الاصمعي
ومن شاكلها من عرفنا بالرواية فأولع الناس بالنسبة اليهم من
غير تريق بين صحيح وباطل فجميع ذلك مما لا اعتداد به عند
العلماء ولا ثقة بما يندرج فيه والعمدة في القل التاريخي كتب
الحديث الصحيح البخاري ومسلم وغيرهما من الصحاح وتلونها كتب
المحققين من المورخين كابن الاثير والمعهدي وابن خلدون وابي
الندا واما لم وعلي اي حال فلا يستغني مطالع التاريخ عن قوة
حكمة يور بها بين ما ينطبق على الواقع وما ينمونه هذا ما اردنا
اليوم اجماله فان دعا الى التفتيش فاع دعنا اليه والله الموفق
للصواب

م - ع

دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا - الجزء الثاني

تأليف: ت. س. إليوت

أستاذ كرسى (تشارلز إليوت نورتون)

للشعر بجامعة هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣

ترجمة: ماهر شفيق فريد

جدوى الشعر وجدوى النقد

(١٩٣٣)

عصر درايدن

(٢ ديسمبر ١٩٣٢)

كنت معنياً، في محاضراتي السابقة، بالمثل النقدي الإنجليزى وهو يعبر عن ذاته قبل أن يكتب القسم الأكبر من الأدب العظيم لذلك العصر. وبين أبنائه ودرايدن يقع عقل نقدي واحد عظيم هو عقل شاعر عظيم يلوح أن كتاباته النقدية تنتمى إلى نهاية هذه الحقبة تحديداً. ولو كنت قد عاملت آراء بن جونسون باحترام كامل، لأدنت نفسى إذ أتحدث أو أكتب أساساً. ذلك بأنه يقول صراحة «إن الحكم على الشعراء هو هبة الشعراء وحدهم»؛ ولست أهنى كل الشعراء بل أفضلهم. ومع ذلك فعل الرغم من أنى لست شاعراً جيداً بما يكفى لأن يؤهلنى للحكم على بن جونسون، فقد حاولت حقاً أن أفعل ذلك؛ ولا أستطيع الآن أن أزيد الأمر سوءاً. فهين سيدل وكامبيون في الجزء الأخير من القرن السادس عشر بين جونسون وهو يكتب قرب نهاية حياته، تقع أعظم حقبة في تاريخ الشعر الإنجليزى؛ وإن نصح الذهن الإنجليزى في هذه الحقبة لتشهد به قراءة رسائل سيدل ومعاصريه، ثم «اكتشافات» بن جونسون. لقد سمى «الاكتشافات» «أعشاباً» أيضاً؛ وإني لأعشاب فيها الكثير من الفروقة التحية والأعشاب اللينة، ولكن فيها أيضاً أشجاراً حية. ولا يعلم بن جونسون، في بعض المواقع، أن يعبر بأسلوب أرشد من الأقوال للتداوله نفسها. (إنه يقول) عن الشعر:

«إن دراسته (إذا صدفنا أرسطو) تقدم للإنسانية قاعدة معينة، وغودجاً للشيخ على نحو حسن وفى مسعدة، وتوجهنا إلى كل الوظائف الشمولية في المجتمع. وإنا صدفنا «تل» فؤته يغذى ويرشد شبابتنا، ويهيج شيفوخنا، ويزين أصفادنا، ويريجنا فى

عثار حظنا، وسلينا فى البيت، ويصاحبنا فى الخارج، ويسافر معنا: ويراقب، ويقيم أوقات جدنا ولحونا، ويشارك فى ملاحينا الربية وتلهياتنا، يقدّر ما عاله أحكم الناس وأعلمهم السيد الطلقة على الأداب، وأقربنا إلى الفضيلة».

إن هذه القائمة بزبايا الشعر، وإشراقها الشرطية إلى أرسطو وتل، تتميز بقرود جبل قريب من مونتني، وليست أكثر إنفاعاً من منشور دورى عن أدوية مرخص بها. وإني ألتسم ببعض الإنجاز الثقيل الذى تجده لدى فرانسيس بيكون. فبعد المزاي الحديثة التى يمكن استخلاصها من الشعر، نجد فتاكيد القائل بأن الشعر يمنع للذة أو، كما يقول، يقودنا بيد العمل، وذلك بيهجة فاتنة، وعذوبة لا تتصلق. إن القضايا المتضمنة هنا هي، كما قلت قرب نهاية محاضراتي الأخيرة، من تلك القضايا الأساسية في النقد؛ وقد صاغها بن جونسون بأسلوب أتبعج من أساليب النقاد الذين كانوا يكتبون في شبابه، ولكنه لم يتقدم بالبحث. إن سلطة الأقدمين وموافقة تحيزاتنا كاثينان. وإني الأخرى أن بن جونسون في نقده - ولا أهنى هنا نقده للكتاب الأفراد قدر ما أهنى نصيحته لممارس الكتابة - قد حقق التقدم. إنه يطلب في الشاعر أولاً «جودة الفطنة الطبيعية»؛ و«إلى جانب هذا الكيل في طبيعة شاعرنا، نطلب عارسة تلك الأجزاء، وعارسة كثيرة». أما مطلبه الثالث من الشاعر فيهبجى بوجه خاص: «إن المطلب الثالث في شاعرنا، أو صلاتنا، هو الحكمة»؛ أهنى أن يتمكن من تحويل مواد أو ثروات شاعر آخر إلى استخدامه الخاص. «وعندما نأتى إلى قطعة تبدأ بـ «عند الكتابة ينبغي أن يراعى الابتكار والعرف»

للمعنى donné الأصل - وإن لأثر إلا أطلق على ما يثمر عليه الابتكار اسم «الفكرة». كذلك ينطلي التوهم، فيما اعتقد، التوحيد الواعي والمتعمد لعدد ابتكارات في القضية الواحدة، وهو ما يدهوه درايدن «تويع تلك الفكرة واشتقاقها أو صياغتها». إن «التويع» و «الصياغة» واضحا فيما أظن، أما الاشتقاق فأصعب. واحضد أن التعريف ٣ ب في الـ (م.أ.ج.) والمعجم الإنجليزي الجعيد، يندو منه: «أن يمد من طريق فروع أو تعديلات». إن التوهم نشاط للخيال أكثر منه للذهن، ولكنه جزئيا - بالضرورة - نشاط عقلي، قدر ما هو «صياغة للفكر كما يصوره الحكم على النحو الأمثل». ولا يفسر درايدن، بالضرورة، فيما اعتقد أن «ثالث توفيق» للخيال الشعري وهو «طريقة الإلقاء» فعل ثالث، أعني أن فعل العثر على الكليات الخلق، و «إلباس» الفكر ورغليته، لا يبدآن إلا بعد اكتمال عمل الخيال. وفي التوهم يلوح في أن العثر على الكليات قد بدأ سحاً، بمعنى أن التوهم لفظي جزئيا، ومع ذلك فإن عمل الإلقاء - والإلباس والتعليق في كليات ملازمة، ذات دلالة، رنانة - هو آخر عمل يكتمل. لاحظ أن كلمة «رنانة» هنا تعني ما يحتمل أن ندهوه، على النحو التفرير نفسه، «موسيقية» أي العثر على الكليات، وترتيب الكليات المعبرة عن الحالة النفسية الكامنة؛ وهو ما يتسم إلى الابتكار.

(إن بيت شكسبير العظيم في مسرحية الملك لير:

قط، قط، قط، قط

لغى مثل رنين بيت بو، الذي كان أرست دوسون معجبا به: القيثارة، والفيلسفة، والكرومة).

إننا معرضون، فيما أظن، لأن نبس تحليلات درايدن القديمة حقها باقتراضنا أنها لا تنطبق إلا على نوع الشعر الذي كتبه هو نفسه؛ وسبلا يفوتنا معناه، كما في استخدامه لكلمة «الابتكار». وحتى إذا لاح لنا شعر درايدن من طراز خاص أو - كما لاح لكثيرين - من طراز لا شاعري على نحو فريد، فإنه لا حاجة بنا إلى أن ننهي إلى أن عمله كان يعمل على نحو مختلف تماما عن سائر الشعراء في حجب أخرى. وإنه ليعني علينا أن نذكر ذوقه الشامل والمقادير على التمييز في الشعر.

ولا حاجة لي - فيما أظن - إلى أن أورد هنا مرة أخرى تلك القطعة من كولريج، التي أوردتها بوصفها مقابلة لقطعة درايدن، حيث إلى لا أثرى أن أنحصها على مثل هذا النحو الضيق؛ ومتكونون قد لاحظتم حبه الأشد تطورا بتاريخ الكليات. ولست على يقين من أن تحليل كولريج مفرس تحليل درايدن؛ فالفرقة أبسط من اللازم. وإن جعلنا الأخيرة: «إن للثمن لكونه تحليلا بدريجة عالية»، ينبغي أن تكون كافية لإثارة الشك؛ فهي مثل مجرى من النقاش يلوح مغريا. فالتأكيد فرقة، وتختار كاتين يمثلانها، بما يرضيك،

الجاري، فقد يكون لنا، إذا كنا قد قرأنا بعض نقادنا، أن نتظر أكثر مما نحصل عليه. ذلك بأنه على قدر فهمي لبن جونسون، فإنه لا يعنى أكثر من أنك قبل أن تشرع في الكتابة، ينبغي أن يكون لديك ما تكتب عنه، وهي حقيقة جلية، كثيرا ما يتجاهلها من يحاولون أن يتعلموا الكتابة، ويعنى من يحاولون أن يملأوا الكتابة. بيد أننا عندما نقارن مثل هذه القطع من بين جونسون بالقطعة التي أوردتها من درايدن في محاضرات الأولى، نشعر أننا نلتقي في درايدن للمرة الأولى برجل يتحدث إلينا، إنها مأخوذة من مقالة نقدية كتبها درايدن قبل أن يكشف حقيقة كيف يكتب الشعر، ولكنها شيء بالغ الاختلاف عن أن يكون توسلا إلى الأقدمين؛ فهي، في الحق، تحليلية. وسأعرج على إيرادها مرة أخرى، بهدف فحصها فحسأ أوثق:

«إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار، بمعناه الأمثل، أو العثر على الفكر. وثالث توفيق هو التوهم، أو تويع ذلك الفكر أو اشتقاقه أو صياغته كما يصوره الحكم - على النحو الأمثل - للموضوع. وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء، أو فن إلباس ذلك الفكر ورغليته، كما يوجد ويتوزع، في كليات ملازمة، ذات دلالة، رنانة. أما سرعة الخيال فتتمثل في الابتكار؛ وأما الخصب في التوهم؛ وأما الدقة في التعبير».

إن «العثر على الفكر» لا يعنى العثر على كراس من الحكم للثورة، أو البدهي لمخلص لما نزع أن تصوغ شعرا، والعثر على فكرة، وتبين فيما يمد «إلباسها ورغليتها»، وذلك إذا فسرنا الاستعارة تفسيراً أقرب إلى الحرفية؛ وإنما هو يرسل الشرع في أي قطعة من الكتابة التخيلية. وليس هذا بحثا عن موضوع يجلس «الخيال» عليه، عند العثر عليه، إذ إنه يعمل بنا أن نلاحظ أن «الابتكار» هو اللحظة الأولى في عملية لا يطلق درايدن اسم الخيال إلا على مجموعها، ولا يرسل وصف شكسبير للخيال في «حلم ليلة صيف»، ذلك الوصف للشعور والجدير بالإصجاب، ما هو أقل من مجموعها. ولا يلوح لي أن «الابتكار» بالمعنى الذي يستخذه درايدن هنا قد غطاه «المعجم الإنجليزي الجعيد» كما ينبغي، وهو الذي يرده هذه القطعة ذاتا تأليفا للتعريف التالي: «ابتكار موضوع أو فكرة أو طريقة للمعالجة، وذلك بإعمال العقل أو الخيال». إن كلمتي «العقل أو الخيال» تولوحن في تبهريا من السؤال: ذلك أنه إذا كان ثمة تفرقة واضحة بين الابتكار بإعمال العقل والابتكار بإعمال الخيال، فإتنا نغزو بحاجة إلى تعريفين اثنين: وإذا لم يكن ثمة فرق بين الابتكار العقل والابتكار التخيل، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة كبير اختلاف بين الخيال والعقل، وبين أن درايدن إنما يتحدث صراحة عن الخيال لا العقل. أضف إلى ذلك أن كلمة «ابتكار» توشى بالوضع المتعمد (لعتاصر) من واقع المواد المرجوة، على حين اعتقد أن «الابتكار» عند درايدن يشمل الاتفاق المقايض. لبدة قصيدة جديدة، ربما كان مجرد حالة شعورية. ومن الملاحظ أن «الابتكار» عند اكتشاف trouvaيلة، وعمل التوهم التنبؤ الواعي

« التوهم » في هذه المقالة أو المقالات التي تلتها عن الموضوع ، فهو مشغول تماماً بالخيال ، وفي الحل الأول ، بالخيال البصري ، بالخيال البصري لا غير ، بحسب تعريف السيد لوك له : وهذا دين يسارع إلى الإكراه به ، فهو يشهد شهادة جميلة بالحقائق العلمية التي أتقنها لوك . ولكن وأسفله ، فالفلسفة ليست علماً ، ولا النقد الأدبي كذلك ، وإنه خطأ أولي أن نلظن أننا قد اكتشفنا قوانين موضوعية لما نعدو أن تكون قد فرضناه من طريق تشريع خاص .

ومن الغريب أن نجد فكر البهجة والإرشاد القديتين ، اللتين كان القرن السادس عشر يدافع بيباً عن الشعر ، تبرزان مرة أخرى في صورة مميزة لمصر أديسون ، ولكن دون أي مزيد من العمق في الحق . ويلاحظ أديسون أن :

« الرجل ذا الخيال المهلهل ينعم بكثير من المرات التي لا يستطيع السوقة أن يتفلقوا ، فهو قادر على أن يتحدث إلى صورة ، وأن يجد رفيقاً أنيساً في مثال . وهو يلتقي بتجدد خفي في وصف من الأوصاف ، وكثيراً ما يجد في منظر الحقل والمروج من الرضاء أكثر مما يجده غيره في الامتلاك » .

إن مواضيع توكيد القرن الثامن عشر كانتفة ؛ فبدلاً من رجل البلاط نجد رجل الخيال المهلهل . وإلى إكمال أن أديسون هو ما يفتنك بالإنسان أن يدعو رجلاً مهلهلاً ، أو قد يكون للمرء أن يقول : إنه ليس أكثر من رجل مهلهل . إن فكرته الزكية للخيال ، لأنه يمكنك من أن تستمتع بشكل أو بآخر من الممتلكات ، دون أن يتعين عليك أن تضع يدك في جيبيك لكي تدفع ثمنه ، هي فكرة بالغة التفوق بالتأكيد . وعلى الرغم من تبليده ، فإن رأيه بالغ السوء فيمن ليسوا متميزين :

« ثمة بالتأكيد مجموعة بالغة القلة هي التي تعرف كيف تكون كسولة وريئة ، أو لديها تذوق لأي مسرات ليست بالإجرامية » . وقد يكون لنا أن نضيف : قل ذلك لمن لا يجد عملاً .

إن نقص أديسون ، على وجه الخصوص ، يمكن أن يترك للسيد سيبيري الذي نجد أن كتابه « تاريخ الطد » مبهج دائماً ، ونافع بعمامة ، وصائب في أكثر الأحيان . ولم أذكر أديسون ، على أية حال ، لمجرد انتهم به ، فاشتهر الشائعات والملاحم ملاحظة في أديسون ليس مجرد التدهور ، وهو تدور في المجتمع ، وإنما هو تغير شائق . وفي السلسلة من المقالات نفسها عن الخيال يقول :

« قد يجعل بنا هنا أن نرى كيف يحدث أن عدة قراء يعرفون جيماً باللغة نفسها ، ويعرفون معنى الكلمات التي يقرؤونها ، يكون تلوينهم - برغم ذلك - مختلفاً ، للأوصاف نفسها » . ولا ينبغي أديسون في إيراد هذا السؤال البالغ الأهمية بأي إجابة بالغة الأهمية ، ولكنه موح بوضوح أول وعي بمشكلة التوصيل . وإن مناقشة لطبيعة الخيال بأكملها ، مهما تكن عبثية لأغراض النقد الأدبي ، هي محاولة بالغة التشويق لبرغم علم جمال عام . إن أي مسألة تنتهي إلى أن تكون موضوع فحص مفصل ، وجهه

وتتجاهل الأمثلة السلبية أو الحالات الصعبة . ولو كان كولريج قد كتب : « لقد كان ليسبرس ذهن تخيلي بدرجة عالية ، وكان لدون ذهن توهمي بدرجة عالية » ، لما لاح تفوق الخيال المقترض على التوهم مقنناً على هذا النحو المباشر . لم يكن كولي فقط ، وإنما كان كل الشعراء المتأخرين ذوي أذهان بالغة التوهم . ولو أنك أزلت التوهم ، ولم تترك إلا الخيال ، بالعلم الذي يلوح به أن كولريج يستخدم هذين للمصطلحين ، لا كان لديك شعر متميز يقضي . إن التفرة بينهما هي بوضوح تفرة في القيمة ، ومصطلح « التوهم » يصير ، في الواقع ، انتقاصياً ، لا ينطبق إلا على النظم الباربع الذي لا تميل إليه .

ويرى درايدن وورديزورت وكولريج نجد أن اللحن النقدي العظيم الوحيد هو ذهن جونسون . فبعد درايدن وقيل جونسون ، ثمة الكثير من النقد العادل ، ولكن ليس هناك ناقد عظيم . وتنبئ الأذهان العادية عن مستوى الأذهان العظيمة أشد انتقاصاً ، على نحو موهج ، في تلك التنبؤات للتواضع للذهن ، التي تحتاج إلى حسن إدراك عام وإلى حساسية ، منها في إسحاق تلك الأذهان في الارتفاع إلى أصل سمحات العبقرية . وأديسون مثال جل لهذا الانقراض للملك إلى الامتناع ، وإنه لمن أضرار العصر الذي أعلن عنه . إن الاختلاف بين مزاج القرن الثامن عشر ومزاج القرن السابع عشر اختلاف عميق ؛ فها هو ذا ، على سبيل المثال ، أديسون يتحدث عن الموضوع الذي استمعنا فيه إلى درايدن وكولريج ، موضوع الخيال :

« قليلة في اللغة الإنجليزية هي الكلمات التي تستخدم على نحو فضفاض وغير محصور ، كما تستخدم كلمتا التوهم والخيال . وعلى ذلك فقد خلعت أن من الضروري أن أثبت وأقرر فكرة هاتين الكلمتين ، حيث أتوى استخدامهما في غيب غواطري التالية ، حتى يفهم القارئ ، على الوجه الصحيح ، كنه الموضوع الذي أقدم للحديث عنه »^(١) .

وربما كان من الجدير أن أحلركم بقول إن أديسون كاتب أشعر نحره بشيء قريب جداً من الغرور . ويلوح في أنه حتى في هذه الكلمات القليلة يتبدى تباين الرجل وتماطله . وفي عصر حاول فيه الكنيسة إلى درجة من الفجح لم تصل إليها من قبل ولا من بعد ، كان أديسون واحداً من أشد الحلق ملازمة ؛ فقد كان يمتلك الفضائل المسيحية ، وكان يمتلكها كلها بالترتيب الخطأ ؛ فقد كان التواضع هو أشر فضائله . ولقد يلوح من هذا الحديث عن « التوهم » و « الخيال » أن أديسون لم يقرأ قط - أو بالتأكيد لم يتدبر - ملاحظات درايدن حول هذا الموضوع . ولست أشعر - على أية حال - بأن على يقين من أن هذا الربط بين التوهم والخيال ، من جانب أديسون ، لم يلفت نظر كولريج ويوجهه إلى عملية التفرة بينهما . فبعد درايدن كان « الخيال » هو عملية الإبداع الشعري بأكملها ، التي كان التوهم عنصراً من عناصرها . إن أديسون يشرع في أن « يثبت ويقرر » في هذه المقالة فكرة هاتين الكلمتين ، ولكن لا أستطيع أن أجد أي تبيت أو تقرير لكلمة

أنه من الضروري أن يستمتع به المرء . وإن كان أكثر من عادل في موقفه من كوليتز ، لم يكن أكثر من قاس على جراى . وإلى لفتت بانه ، هوفنس ، كان متوقفا عليها ، بوصفه شاعرا ، لا من حيث الحساسية ، ولا من حيث البراعة العروضية ، ولا من حيث ملازمة العبارة ، وإنما من حيث قدرته على السمو بالأخلاق ؛ وهى قدرة لا تقصر كثيرا عن بلوغ الجلال .

إن الكتابات التى من نوع سير الشعراء لجونسون ، ومقاتله عن شكسبير ، لا تفقد شيئا من دواها ، وذلك إذا أخذنا في حسابنا أن كل جيل ينشئ أن يقوم بتقوية الخاص لشعراء الماضى في ضوء ما ينجزه معاصروه وأسلافه القويون . فقد الشعر يتحرك بين حدين متطرفين ؛ إذ نجد من ناحية أن النقاد قد يشغل نفسه كثيرا بتضمنات القصيدة أو بعمل شاعر واحد - متضمناته المعنوية والاجتماعية والدينية وغير ذلك - إلى الحد الذى يندو الشعر معه مجرد نص للحديث . وهذا هو اتجاه النقاد الأخلاقيين في القرن التاسع عشر ، الذى كان لاندون استثناء بارزا منه . أو إذا أنت أمسكت بـ « الشعر » أكثر مما ينشئ ، ولم تتدخل موقفا عما يقوله الشاعر ، فستجنى أن تفرغه من كل دلالة . أضف إلى ذلك أن ثمة حداً لاسمياً لا يجعل بك أن تتدد إلى أبعد مما ينشئ أو أكثر مما ينشئ ، إذا أروت أن تظل محظفاً بوضعك نالداً ولم تكن على استعداد لأن تلوح في صورة الفيلسوف أو المثافيزي أو عالم الاجتماع أو عالم النفس بدلاً من الناقد . وجونسون ، من هذه النواحي ، نموذج للزمامة النقدية « فهو ، في نطاق حلوده ، واحد من أعظم النقاد ؛ وهو ناقد عظيم جزئياً لأنه يظل في نطاق حلوده . وأنت عندما تعرف ما هذه الحدود ، تعرف كذلك أين تقف . وإذا أخذنا في حسابنا كل الغريبات التى يتعرض لها المرء عندما يحكم على كتابات معاصره ، وكل التحيزات التى يتعرض المرء لإغراء الانخسار فيها عندما يتقدم للحكم على كتاب الجليل السابق لحيله مباشرة فلتلح أهد كتاب جونسون سير الشعراء أية من آيات العدل في الحكم . إن أسلوبه لا يبلغ من كمال الشكل ما يبلغه بعض كتاب النثر الآخرين في عصره ؛ فهو كثيراً ما يلوح أشبه بكتابات رجل أخذ تمرداً على الحديث منه على الكتابة . وهو يلوح في صورة من يفكر بصوت عال ، وأنه قصير النفس ، أكثر مما يتسم بوقفات المؤرخ والمطبيب الطويلة . ولكن نقده مفيد في مواجهة السرف الدوجماطى للقرن الثامن عشر ؛ وهو سرف انغمست فيه فرنسا أكثر ما انغمست فيه إنجلترا - مثلاً - في مفيد في مواجهة التزلف الزائد إلى الشعراء الأفراد - عزائهم وهويهم على السواء . وسوف نجد في القرن التاسع عشر بدءاً كثيرة تناملها ، ويجهز بها نقاد لا يمارسون النقد قدر ما يستخدمونه في أغراض أخرى . لقد ظل الشعر ، في نظر جونسون شاعراً وليس شيئاً آخر . ولو أنه عاش في الجيل التالى لجليله لاضطر إلى أن ينظر بعين أكبر في الأساس ، ولما تمكن - نتيجة لذلك - من أن يترك مثلاً ما ينشئ أن يكون النقد عليه في حضارة لا حاجة بها إلى هي مستقرة ، ومادام باقية ، إلى أن تبحث في وظائف أجزائها .

متخصص ، قد تسبقها ، مثل حدوث أى تطورات مهمة ، تخمينات ضوية من هذا النوع ، ليست نتيجة مباشرة لتتابع مشرة ، ولكنها ترمي إلى الاتجاه الذى يتحرك فيه الفن . وعلى الرغم من أن أديسون شاعر أصغف من أن يقارن ، باللعنى الدقيق ، بسائر النقاد الذين ذكرتهم أو يتبين على أن أذكرهم ، فإنه يكتسب أهمية من كونه مثلاً ، تماماً ، لمصره . إن تاريخ كل فرع من النشاط الذهنى يقدم السجل نفسه لتضالول إنجلترا منذ عصر الملكة آن . ليس الذهن ، وإنما شيء أهل من الذهن ، هو الذى دخل - لمدة طويلة - في مرحلة خشوف ، وحتى الآن لم يخرج هذا الجرم النير ، مهما أطلقنا عليه من أساء ، من وراء غيومه الذنوية الحاجبة كلية . كان عصر درايدن لا يزال عصرًا عظيماً ، وإن بدأ يعانى موثاً في الروح ، على نحو ما يظهر من جنوح أوزان نظمته إلى الخشونة . وعجى عصر أديسون سقط اللاهوت والدين والشعر ، عميقاً ، في نوم شكل . من المحقق أن أديسون كاتب للطفة الوسطى ، وديكتاتور أديس برجرجازى . لقد كان عاصراً شيعياً ، وعنده أن الشعر يعنى البهجة والتنهيب على نحو جديد . وقد حدد جونسون هنا ، على نحو يدور إلى الإعجاب ، الاختلاف بين درايدن وأديسون بوصفهما مرجعين للذوق :

« وقبل ذلك سنوات ليست بالكبيرة ، كان درايدن يثر النقد في مقدماته ، غير باخل ؛ غير أنه على الرغم من تنزله أحياناً لكى يكون مالوا بعض الشيء ، كانت طريقتة - على وجه العموم - أشد مدروسة من أن تلام من تعلموا لليدى ، ووجدوا من المسير فهم معلمهم . كانت ملاحظاته موضوعة لن يتسلمون الكتابة ، أكثر منها لن يكونوا يقرؤون إلا لأجل التحدث » .

« كان ثمة حاجة الآن إلى معلم كليون الذى كانت ملاحظاته ، نظراً لسطحيتها ، قابلة لأن تفهم بسهولة ، ونظراً لعدائتها قابلة لأن تمد الذهن لمخبرات أكبر . ولو أنه قدم « القرموس المفقود » إلى الجمهور بكل جلال المذاهب وصرامة العلم ، لكان من المحتمل أن يتال النقد الإحجاب ، ومع ذلك نظل القصيدة موضع إجمال . غير أنه بملامته الزمن وبإلياهه أساليب التعبير والبسيط ، جعل ملون (شاعر) أثيراً في كل مكان ، يظل قراء كل طبقة أنه من اللازم أن يستمتوا به » .

ومن الواضح أن الحقبة التى كان قراء أى طبقة فيها يظنون أن من اللازم أن يستمتوا بـ « القرموس المفقود » كانت لا تزال حقبة غير أمية . غير أن التصنيف المألوف للدرايدن ، وأديسون ، وجونسون معاً ، بوصفهم نقاداً في العصر الأوسطى يُفشل في أن يبين - على نحو كاف - اختلافين اثنين ؛ هما التدهور الروسى في المجتمع ، في حقبة ما بين الاثنين الأولين ، والعزلة للمحوعة للثالث - ومن المحقق أن تورية سافرة لاشعورية هى التى جعلنا نتحدث عن « عصر درايدن » أو عن « عصر أديسون » . وولوجى أن جونسون الذى كان وحيداً في حياته ، كان أكثر وسعة في وجوده الذهنى والمعنوى ؛ بل إنه لم يكن في مقدوره أن يحب كثيراً شعر عصره ، الذى نجد أن المعجبين بالقرن الثامن عشر الآن - يغالون

وردزورث وكولردج

٩ ديسمبر ١٩٣٢

علماً . وهذه الأبيات تقع على أثنى موقع واحد من أشد الاختراقات التي قرأتها في حياتي بعداً على الأبي . فمتدا قلت عن كولردج إنه كان يغير نفسه بالمتنازيع ، كنت أذكر جدياً في كليته هذه : « ربما تمكنت - من طريق البحث الجهد - من أن أسرق من طبيعى الخاصة كل ما هو طبيعى في الإنسان » .

كان كولردج أحد هؤلاء المتصام (وكان دون غيا أشك أحدهم أيضاً) الذين يمكن للمرء أن يقول عنهم : إنهم لو لم يكونوا شعراء لجمعوا من حياتهم شيئاً أوحى كونوا لأنفسهم مستقبلاً . أو قل على العكس : لو أنهم لم يهتموا بكل هذه الأشياء التي اهتموا بها ، ولولم تعرضهم هذه العواطف المتعلدة لغدوا شعراء عظاماً . لقد كان غيراً لكولردج بوصفه شاعراً أن يقرأ كتب الرحلات والاستكشافات من أن يقرأ كتباً لها وراء الطبيعة والاقتصاد السياسي . لقد كان يريد حقاً أن يقرأ كتباً حاوراء الطبيعة والاقتصاد السياسي ؛ فقد أول موهبة خاصة في مثل هذه الموضوعات . وقد حدث ليضع سنوات أن زارته عروس الشعر (لا أعرف شاعراً تطبق عليه هذه الاستعارة المبتذلة أكثر من كولردج) ، ومن ثم غدا رجلاً مطارداً لأن كل من تزوره عروس الشعر ينفذ مطارداً . ولم يكن صالحاً للحياة المدنية ؛ فقد كان عليه أن أراد الاشتغال بها أن يستعصر ما يشبه عرائس الشعر مرة أخرى أو مخلوقات أخرى أسمي منها كثيراً . وقضى عليه أن يعرف أن الشعر القليل الذي كتبه كان أكبر قيمة من كل ما استطاع أن يفعله بما بقي من حياته . إن مؤلفه (السيرة الذاتية) كان قد صار رجلاً عظيماً حقاً ، ولكن يحدث أحياناً حل أية حال أن ينفذ كون المرء « رجلاً عظيماً » مهنة في حد ذاته .

ومن ناحية أخرى ؛ كتب وردزورث التصبير وهو ، كما قلت ، في وفرة قواه الشعرية ، وعندما كانت سمته والجنة بين القراء وذوى التمييز وحدهم . وقد كان من نمط شعري مقابل لنمط كولردج . وليس من المحقق أن بنى إنجازاته الشعرى الحق أعظم كثيراً . إنجاز كولردج ، كما يلمح . وإنما أن الفرة والوحى قد لازماه حتى النهاية فأمر لاتجبه إليه - وأسافه - حتى الشكوك . غير أنه لم تكن لوردزورث ظلال شاحبة وراء ظهره ، ولا ريت انتقام تنطبه . وحتى لو كانت له فإنه لم يدركه ما يتم على وجودها ، ولم ياه لها . وقد ظل يهيمهم بوسيقى الضعيف المائدة الخزينة حتى بلغ حافة القبر . ولما لم يكن رقيقه نص من ذلك النوع المفاجيء ، الآن على نوبت ، والمروع ، كالتي كان يجمل بكولردج ، فإنه يظهر أنه لم يزعجه قط الشعور بأنه يلقه . والأمر كما قال برنوسمي عند أندريه جيد في محاضراته التي ألقاها له جمهور كبير في باريس : « ينبغي أن يكون لكل امرء نسره *il faut avoir un aigle* » . لقد ظل كولردج حل اتصال بنسره . ولم يكن الرجلان متشابهين في تفصيلات حياتهما ، ولا في تفصيلات اهتماماتهما ؛ فوردزورث لم يكن يعباً بالكتب ، وكولردج كان قارلاً غنياً ، ولكنها كانتا يشتركان في أمر أهم من كل اختلافاتهما : ألا وهو كونهما أكثر العقول الشعرية في جيلهما أصالة . وكان تأثير كل منهما في الآخر كبيراً ، برغم أنه

إنه لمن الطبيعي ، ومن المحتم في مثل هذه المراجعة السريعة والسطحية ، أن تتناول نقد وردزورث وكولردج معاً . غير أنه ينبغي علينا أن نستقي في أذهاننا لا مدعى الاختلاف بين هذين الرجلين لمسب ، وإنما أيضاً مدى اختلاف الظروف والدوافع التي حدثت بكل منها إلى إنشاء أعماله النقدية الرئيسية . لقد كتب وردزورث « تصدير للمعاويل الفنية » وهو شاب ما يزال ، وحين كان أمام عبقريته الشعرية الكثير كي يحقه . أما كولردج فقد كتب « سيرة أدبية » *Biographia Litteraria* في مرحلة متأخرة من حياته ، حين كان أشعر - باستثناء مرثيته الوجيزة والمؤثرة لشباب الضائع - قد هجره ، وحين كانت النتائج الويلية لتحملة الطويل وفقدانه قواه في الميتافيزيقا الاستشرافية تنفض به إلى حالة من السبات . ولست معتباً هنا بحلقة فكر كولردج بالتطور اللاهوتى والسياسى الذى تلاه . لكتاب « سيرة *Biographia* » هو وثيقة الرئيسية ، ويتصل به قطعة من شعره الرسمى تكاد ، يكشفها الحار عن الذات ، أن ترمى إلى مقام الشعر العظيم . وأقضى بها قصيدته « الانقباض : انشودة » :

أنى على حين من الزمان ، برغم أن درى فيه كان وهراً ،
كان فيه هذا الفرح يبرأ بالكتابة
ولم تكن كل عثرات الخط إلا للادة
التي جعلنى الوهم أصوغ منها أحلام السحافة ؛
ذلك أن الأمل كان يترهم من حولي ، كالكرمة الملتفة ،
وكانت الثمار والأوراق التي ليست ملكاً لي ، تلوح ملك

بمضى .

أما الآن فإن الآلام تخفى للأرض :

ولا آبه لأنها تسليق مرسى .

ولكن أواه أ إن كل زيارة

تؤجل ما منحتني الطبيعة إياه عند ميلادى

وروح خيالي المشككة .

فإن عدم التفكير فيها أنا بحاجة إلى أن أستشعره

عدا أن أبقي ساكتاً وصبوراً ، هو كل ما أستطيعه .

وربما تمكنت - من طريق البحث الجهد - من أن أسرق

من طبيعى الخاصة كل ما هو طبيعى في الإنسان -

كانت هذه هي حياتي الوحيدة ، وضعتي الوحيدة :

إلى أن تجد أن ما يناسب الجزء يصيب بعملاء الكل

وقد صار الآن تقريباً عادة روحى .

كتبت هذه الانشودة في ٤ أبريل ١٨٠٢ ، ولم ينشر كتاب « سيرة أدبية *Biographia Litteraria* » إلا بعد ذلك بخمسة عشر

غير أنه في غير هذا من التماسيات ليست مهمة الشاعر هي أن يتحدث كلوى طيقة في المجتمع ، وإلغا بطريقة الخاصة ، بل على نحو أفضل ، فيما نأمل ، من أى طيقة فعلية ، برغم أنه إذا صادف أن كانت أى طيقة في المجتمع تستخدم أحسن الكلمات أو العبارات أو تلمح أى شيء ، فإن الشاعر يملك الحق في استخدامه . أما عن أسلوب الكتابة التي كان شاعرا حين ظهرت «المواويل الغنائية» فقد كان هو ما يؤول إليه أى أسلوب للكتابة حين يقع في أيدي أناس لا يمكن القول حتى بأنهم متوسطون . من الحق أنه قد أسرف في تقدير جرائ ، ولكن جونسون وقع على جرائ بقوة أشد مما كان وودزورث خليفاً بأن يفعل . و «دون» قد صار يلوح لنا في السنوات الأخيرة صاحب أسلوب تحثي فريد على نحو لانت للنظر ، ولكن على نلعي وودزورث أو كولردج به دون ؟ كلاهما جاء الدور على دون – وكولي – ورجنا أن وودزورث وكولردج قد سبغا من الألف بواسطة صامويل جونسون . لقد كانا [في هذا الصدد] لا يقلان انتهاء إلى القرن الثامن عشر من أى شخص آخر ، اللهم إلا أنه على حين كان القرن الثامن عشر يتحدث عن الانتصار إلى الرقاقة ، كان شعراء البحيرة يتحدثون عن الانتصار إلى العاطفة . وإن تسمأ كبيراً من شعر وودزورث وكولردج لفيه من الانتفاخ والصناعية والتائق ما يود أى مستعيت في الدفاع عن القرن الثامن عشر أن يعزوه إليها . فليم إذن كانت هذه الضجة كلها ؟

الواقع أنه كان هناك ما يستحق إحداث ضجة . ولست أدري ما إذا كان الأستاذ جارود قد وضع يده على ممكن المسألة ؟ غير أنه إذا كان قد فعل ، فيلوح لي أنه يتجاهلها . أما الأستاذ هاربر^(١) فيلوح ، على أية حال ، أنه قد أسكس بها من الناحية الصحيحة . فثمة خطاب مرموق كتبه وودزورث في عام ١٨٠٦ إلى تشارلز جيمز فوكس ، وذلك عندما بحث إليه بنسخة من «المواويل» . وأنت تجد متصفاً طويلاً من ذلك الخطاب في كتاب الأستاذ هاربر ؛ وهاتذا أسوق جملة منه . يقول وودزورث ، موجهاً نظر السياسي الراقي إلى قصائده :

« حيثما نجد أن انتشار الصناعة في كل جزء من أجزاء البلاد ، والغرائب الثقيلة على الريد ، والوروش ، ودور الصناعة ، واختراع محلات الحساء ، إلخ ... مضاعفاً ذلك كله إلى عدم التناسب للتزايد بين ثمن العمل و ثمن ضروريات الحياة ، قد جعل أواخر الشعور المالح بين الفقراء – على قدر ما امتد تأثير هذه الأشياء – تصعب ، وفي أمثلة لا حصر لها ، تفرض ثماماً . ثم يتقدم وودزورث إلى شرح مذهب يعرف الآن بمذهب التوزيع . لم يكن وودزورث مجرد منتزه لقراءة ، كي يجاهر سياسياً أقرب إلى أن يكون سعى السمعة ، وكى يبتغى على نشاط مفيد ، وإنما كان يشرح ، جاداً ، عتري قصائده وفرضها ؛ إذ إنه بدون هذه الديباجة ما كان ليتطرق من السيد فوكس أن يتيم معنى للنصى الأبله ، أو ليغايه البحار . قد تقول إن هذه الروح العامة لا صلة لها بأعظم قصائد وودزورث ، ومع ذلك فإن أعتقد أنك خليف بأن ترداد فهما لتصبية عظيمة من نوع والتصميم والاستقلال ، إذا

من المحتمل أن يكون تأثير وودزورث في كولردج ، في أثناء تلك الآونة الوجيزة من الارتباط الوثيق بينهما ، أعظم من تأثير كولردج في وودزورث : وما كان يمكن لهذا التأثير التبدل أن يبلغ هذه الدرجة ، لولا تأثير آخر كان يجمع بين الرجلين معاً ، وقد أثر فيها هما الاثنين على نحو أعمق مما كنا يدركانه ، وهو تأثير امرأة عظيمة . فليس هناك امرأة كانا لها من التأثير المهم في حياة شاعرين في وقت واحد – حياتها الشعرية فيما أعنى – ما كان لدوروثى وودزورث .

إن تأكيد اختلافات الذهن والمزاج والشخصية بين الرجلين ينبغي الإلحاح عليه ؛ لأن أقوالهما النقدية ينبغي أن تقرأ معاً . وبدنى أن هناك من بعض الناس – كما قد يتوقع المرء – اختلافاً واقعياً في الرأي بينهما . لقد كتب وودزورث «تصليده» للدفاع عن طريقتي في كتابة الشعر ، وكتب كولردج «السيرة» للدفاع عن شعر وودزورث أو هذا هو ما فعله جزئياً . وينبئ على أن اقتصر كل معالجة نقطتين : إحداهما هي عقيدة كولردج للثقل بالوهم والخيال ، والثانية هي النقطة التي جعل منها كولردج وودزورث قضيتها المشتركة ، ألا وهي نظريتهما الجديدة في معجم ألفاظ الشعر .

ولنأتول هذه النقطة الأخيرة أولاً . ففى مسألة معجم ألفاظ الشعر هذه ، يصعب جداً في بداية الأمر أن نفهم السبب في كل هذه الضجة . فلصائد وودزورث لم يلق باستقبال أسوأ من ذلك الذي يلقى به عادة أى شعر على مثل هذه الجلفة . وأنا شخصياً أستطيع أن أتذكر حقيقة كانت فيها قضيتنا عن «معجم ألفاظ الشعر» مثارة ، عندما أطلق إزرا باوند عبارته القاتلة بأن «الشعر ينبغي أن يكتب بالجوقة نفسها التي يكتب بها النثر» ، وعندما ذكرنا ، هو وأنا وزملائنا ، كاتباً في «ذا مورننج بوست» (بريد الصباح) على أننا «بلاشمة أدبيون» ، ووصفنا السيد آرثر وو (مخزى لم يتمكن قط من فهمه) بأننا «هيده هيموون» . ولكني إخال أننا كنا نعتقد أننا نؤكد معايير منسية أكثر مما كنا نقيم أولئنا جديدة . إن وودزورث عندما قال إن هدفه كان «أن يحاكي وأن يصطنع بقدر الإمكان لغة البشر نفسها» لم يكن يخلو أن يقول بكلمات أخرى ما قاله درايدن ، ويغرضي للمركبة نفسها التي خاضها درايدن . وإن السيد جارود ، في توجيهه الانتظار إلى هذه الحقيقة ، ليلوح لي مسرفاً في تأكيده أن درايدن لم يولد قط «أصيلين حيويين : أولها ، أن مثل هذه اللغة يجب أن تعبر عن العاطفة ، وثانيتها يجب أن تقيم ذاتها على للاسطة الدينية» . إن درايدن بين الغلال خليف بأن يتأمل تصور السيد جارود للعاطفة ، واللاسطة . ومن ناحية أخرى فإنه – كما أوضح كولردج نفسه أولاً ، في كتاب «سيرة أدبية» – لم يشغل وودزورث نفسه ، بحال من الأحوال ، بمرأعة مباحه الخاصة . إن «لغة الطيقة المتوسطة» واللغتين من المجتمع^(٢) ملازمة تماماً ، بطبيعة الحال ، إذا كنت تمثل درامياً كلام هذه الطيقت ، وعند ذلك لا تكون لى لغة أخرى ملازمة . ومثل هذا يقال إذا كنت تمثل درامياً لغة الطيقات العليا .

إليه من نتائج ، ويقول : « ثمة مؤلف قديم قد اكتشف هذا من قبل » .

وعندما نجد وريزورث في ثياب العراف والنبي ، الذي تمثل وظيفته في الإرشاد والسمو بالأخلاق من طريق التهمة ، وكان هذا شيء اكتشفه بنفسه ، فقد تبدأ في الظن بأن في هذا شيئاً قديماً ، لبعض أنواع الشعر على الأقل . وأعتقد أن وريزورث قد نقل إلى كولريج شيئاً من هذه الحساسية . بيد أن عقيدة وريزورث الثورية كانت أمراً حيوياً بالنسبة إليه ، أكثر مما كانت بالنسبة إلى كولريج . وأنت لا تستطيع أن تقول إنها ألهمت ثورته في الشعر ، غير أنه لا يمكن الفصل بينها وبين بواحث شعره . إذ أي تغير جلى في الشكل الشعري يجعل أن يكون علامة على تغير أعظم بكثير في المجتمع وفي الفرد . وإلى لأشك أنها لو كانت الدافع عند كولريج قوياً بما فيه الكفاية لأن يشق طريقه ، لولا لدية وريزورث وتشجيعه . ولا أريد أن ينهم من ذلك أني أؤكد أن الحساسية الثورية هي خير أب للشر ، ولا أريد أن يفهم أن أبهر الثورة على أساس أن من شأنا أن تقضى إلى تنجر شعري ، فهذا خلق بأن يكون طريقة تبديلية ، لا يكاد يوجد ما يبررها ، لإنتاج الشعر . كذلك لست أنفسم بفرد هذا في نقد سوسيلوجي ، يحجب الكثير من البيانات ، ويجهل الكثير من الباقى . وكل ما أؤكد هو أن كل الشئون الإنسانية يتداخل بعضها في بعض ، وأن كل تاريخ ، من ثم ، يتضمن تجزئاً ، وأنت في عاوتك أن تحصل على فهم كامل لشعر حقبة من الطبقة نجد نفسك مدفوعاً إلى أن تأخذ في الحسبان موضوعات تلوح ، للوهلة الأولى ، ضمنية التأثير في الشعر . وعلى ذلك فإنه طلع الموضوعات صلة كبيرة بقصد الشعر . وعلى هذه الموضوعات هو ما يمكننا من أن نفهم عجز وريزورث عن أن يتناول يوب ، وكون الشعراء الميثافيزيقيين غير ذوي صلة باهتماماته ، هو وكولريج ، في أعمالها .

أما وقد استجينا للملاحظات السابقة في أذهاننا ، فلن أقول إلى النظر إلى الأهمية الكبرى ، في كتاب « سيرة أدبية » ، للنظرية بين التوهم والحيل التي أشرت إليها ، وإلى تعريف الحيل كما يرد في قطعة لاحقة : « في مبدأ الأمر أدت بي تأملات الفكر إلى شك مؤبده أن التوهم والحيل ملكتان متميزتان ، ولعلنا الاختلاف — بدلاً من أن تكونا — بحسب الاعتقاد الشائع — إما اسمين لها معنى واحد ، أو — على أي تقدير — للدوجتين الدنيا والدنيا من الملكية نفسها » . وفي الفصل الثالث عشر يرمس التفرقات المهمة التالية :

« وعلى ذلك فإن أحد الحيل إما لويا أو ثانياً . فالحيل الأولى عندى هو القوة الحية والعالم الأول لكل إدراك حسى إنساني ، وهو تكرر في الزمن للتشابه لفعل الحلق الأبدى في جبرلة و أنا أكون » اللا بدائية . وأحد الحيل الثأوى صدى السابق ، يوجد مع الإزاحة الواضحة ، ومع ذلك فإنه يتطابق مع الأول في نوع عمله ، ولا يختلف عنه إلا من حيث الدرجة ، وفي خط عمله . إنه يذهب وشعب ويتكلم لكي يبعد الخلق ، أو حيناً كانت هذه العملية

أنت فهمت الأغراض والمواقف الاجتماعية التي كانت تنفخ الحرارة في صاحبها ، وما لم تفهم هذه الأمور ، فسيسوء قراءة نقد وريزورث الأبدى كلية . وعرضاً أقول إن من يتحلون عن وريزورث على أنه الفلكل الأصل للفقيد (وهي إشارة أنكرها براندنج ، على ما أذكر) يجعل بهم أن يترثروا ويتبرروا أنه عندما يحصل رجل السياسة والشئون الاجتماعية على عمل الجدل ، فإن الفرق بين الثورة والرجعية قد يكون في مثل ضيق الشجرة ، وإن وريزورث ربما لم يكن مرتداً ، وإنما كان رجلاً يفكر ، على قدر ما ذكر أساساً ، تفكيراً مستقلاً . غير أن اهتمامات وريزورث الاجتماعية هي التي تلهم جدته الخاصة ، من حيث الشكل ، في الشعر ، وتعضد ملاحظاته العريضة على معجم ألفاظ الشعر . والحق أن هذه الاهتمامات الاجتماعية هي التي كانت (شعورياً) أو لا شعورياً) باعث الإشكال ، فلم يكن الانفعال إلى الفكر ، قدما كانت حرارة الشعور ، هي التي حنت بورزورث ، أصلاً ، إلى أن يكتب هذه الكلمات : « لغة المعاداة في الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمع » . وهو لم يبرها ، نسخاً لجملته السياسية ، وإنما لأنه قد وجه انتباهه إلى أنها ، بما هي مبدأ أدبي عام ، لن تنفع قط . وعندما كتب : « لقد كان حلق هو أن أحاقى وأن أصطنع — بقدر الإمكان — لغة البشر نفسها » ، فإنه كان يقول ما لا يخالفه فيه ناقد جيد .

وإذا استجينا هذه النقطة المتعلقة بلفاظ الشعر ، وتلك الخاصة به — اختيار أحداث من الحياة المعادية ، وجدنا أن وريزورث ناقد بالغ الاستقامة في الرأي . من الحق أنه يستخدم كلمة « الحاسة » التي لم يكن القرن الثامن عشر يميل إليها ، غير أنه — في مسألة المحاكاة — أصمق أرسطية من بعض من كانوا يرمون إلى متابعة أرسطو ، على نحو أوثق . فهو يقول عن الشاعر :

« وإلى هذه الصفات أضاف ميلاً إلى أن يتأثر — بدرجة أكبر من تأثر سائر الرجال — بالاشياء الغالبة وكأنها حاضرة ، ومقدرة على أن يبتعث في نفسه عواطف هي بالتأكد بعيدة عن أن تكون مطابقة لتلك التي تتجها الأحداث الحقيقية . ومع ذلك (بخاصة في تلك الأجزاء من التعاطف العام التي تكون سارة وبهيبة) فهي أشبه بالمواقف التي تتجها الأحداث الحقيقية من أي شيء تمرد سائر الناس على أن يستشعروا في أنفسهم من جراء حركات أذهانهم وحدها » .

وهي هي في نسخة الجديدية من [نظرية] المحاكاة ، وإحلال أنها غير نسخة لدينا إلى الآن :

« قيل لي إن أرسطو قال إن الشعر أشد أنواع الكتابة فلسفية ، وهذا حق ، فإن مدله هو الحقيقة ، لا الفردية والمحلية ، بل العلة والفعالة » .

وأنا أجد عبارة « وهذا حق » هذه باعثة جداً على البهية . ومن ناحيتي ، فلن أفضل ، عن أن يردد أقوالاً ، كالبيانات ، مائة جبل ، أن أحمل ثم أجد في نهاية المطاف رجلاً ينتهي إلى ما انتهت

حالة فإنه يناضل في كل الأحوال ليصور ويوسد . إنه أساساً حيوي ، حتى برغم أن كل الموضوعات (من حيث هي موضوعات) ثابتة وميتة أساساً .

« والتوهم - على النقيض من ذلك - ليست له معادلات بتلاعب بها ، وإنما هناك الثابت والمحدد . ومن المحقق أن التوهم ليس شيئاً سوى غلط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان ، على حين أنه يمتزج بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي تمثله ، والتي نهرع عنها بكلمة اختيار . وبالدرجة نفسها ، فإنه لا بد للتوهم من أن يتلقى من الذاكرة العادية كل مواده جازعة من قانون التداخي .

لقد قرأت شيئاً من هيجل وبحثته ، فضلاً عن هارتل (الذي يبرز ، في أي لحظة ، عند كولروج) وأستب ، أما شلنج فلأن جاهل به تماماً إلا من طريق غير مباشر . وإنه لوحد من أولئك المؤلفين الكثيرين الذين كليا طال تركك هم دون قراءة ، قلت رغبتي في قراءتهم . ومن هنا فلن أضيف تماماً في تدقيق هذه القطعة . إن ذهني أثقل وأشد هينة من أن يتابع أي سبحة من الاستدلال المستغرق . وإذا كان الفرق بين الخيال والتوهم ، كما قلت ، لا يزيد من الناحية الفعلية عن أن يكون فرقاً بين الشعر الجيد والشعر الرديء ، فهل يكون قد زدنا من أن قصنا بدورة حول هزن روين هود ؟ فقط إذا كان يمكن للتوهم أن يكون مكرراً للشعر الجيد ، وإذا استطعت أن تبين وجود شعر جيد ، ازداد جوعاً ، من جراء وجوده ، و فقط إذا كانت الطريقة تجلو تفضيلنا الفوري لشاعر على آخر ، يمكن أن تكون هذه الطريقة ذات فائدة لأمن عملي ، كعلمي . إن التوهم قد لا يكون سوى غلط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان ، و غير أنه لا يلوح من الحكمة أن نتحدث عن الذاكرة من حيث علاقتها بالتوهم ، ونفضلهما تماماً في حديثنا عن الخيال . وكما تعلمنا من كتاب الدكتور لويس « الطريق إلى زانافو » (إذا لم تكن نعرف ذلك من قبل) فإن الذاكرة تلعب دوراً أكبر كثيراً من ذلك الذي يمكن أن يمتد ذلك الكتاب . إن الأستاذ لويس لم يكن يعالج إلا الذكريات الأدبية ، وإنما تتمثل النوع الوحيد من الذكريات الذي يمكن تتبعه وتعرفه على نحو كامل ، غير أنه كم هناك من أشياء في الذاكرة تدخل في الحلق ، غير قراءاتنا وحدها ! لقد كشف السيد لويس فيما أظن من أهمية الاختيار الفردي والاشموري ، كما

كشفت من أهمية الاختيار المتعدد . إن فوق كولروج ، في مرحلة من حياته ، قد أنفض به ، في بداية الأمر ، إلى أن يفرا ، بشراسة ، طرازاً معيناً من الكتب ، ثم إلى أن يختار ويختار أنواعاً معينة من الصور من هذه الكتب .) وأنا أخلق بأن أقول إن ذهن أي شاعر جدير بأن يمتد ، بطريقة الخاصة ، لكي يختار ألياً في قراءته (من الصحف المصورة والروايات الرخيصة بالتاكيد ، كما من قراءاته للكتب الجدية . وأقول الأشياء احتمالاً أن يختار من الأعمال ذات الطبيعة التجريبية (برغم أنه حتى هذه الأخيرة هي بمثابة غذاء لبعض الأذهان الشعرية) اللادة - صورة أو عبارة أو كلمة - التي قد تعلمه فيها بعد . وهذا الاختيار ، فيما يمتد ، يجري عبر مجموع

حياته الحساسة ، فقد تكون هناك خبرة طفل في العاشرة ، صبي صغير يمدق في ماء البحر ، في بركة بين الصخور ، ويكتشف شقائق البحر لألوان مرء . إن الخبرة البسيطة (وهي ليست بالبساطة التي تبدو عليها ، وذلك عند الطفل غير العادي) قد تمكن في ذهنه لعشرين سنة ، ثم تعاود الظهور متحررة ، في سياق شعري ما ، تعمل بأعظم ضغط تخيل . إن في الخيال قدرأ كبيراً من الذاكرة ، إلى الحد الذي نجد معه أنك إذا أردت أن تفرق بين الخيال والتوهم ، على طريقة كولروج ، فينبغي عليك أن تحدد الفرق بين الذاكرة في الخيال والذاكرة في التوهم ، وليس يكفي أن تقول إن أحدهما « بليبي وشعبي وفكك » الذكريات لكي يعيد الحلق ، على حين أن الآخر يعالج « الثابت والمحدد » . ذلك بأن هذه الطريقة لا تعطي ، في حد ذاتها ، خيالاً وتوهمًا متميزين ، بل مجرد درجات من النجاح التخلي . قد يلوح من ملحوظة السيد ريتشاردز^(٢) أنه يكاد يكون في مثل حيز من إزاء القطعة التي أوردتها ، أو - على الأقل - إزاء جزء منها . فلك بأن عليك أن تنسى كل شيء عن التوهم عند كولروج لكي تتعلم منه أي شيء عن الخيال - كما هو الشأن مع أديسون . غير أن ثمة الكثير الذي يمكن تعلمه من كولروج . وأنا أود قطعة أخرى بالشكل الذي اختصرها به ستر ريتشاردز :

« وتلك القوة التركيبية السحرية التي خصصنا لها - هي وحدها - اسم الخيال . تكشف عن نفسها في موازنة أوفى التوفيق بين الصفات للتعبارة أو الشئفة . . . والإحساس بالجدية والطرازية إزاء الموضوعات القديمة والمألوفة ، حالة من الانفعال أكثر من المؤلف ، مع نظام أكثر من المؤلف ، حكم يفظ دائماً ، أو استلاك للنفس ثابت ، مع حراسة وشعور عميق أوحاسي . . . الحس بالهجة للموسيقية . . . مع المقدرة على رد الكثرة في حلقة التأثير ، وتعديل سلسلة من الأفكار بفكرة أو شعور واحد غلاب .

أما عن قيمة مثل هذه الأوصاف ، من وجهة نظر النقد النفسي اليوم ، فهو ما يمكن أن نعرفه على أفضل نحو من كتاب السيد ريتشاردز الذي سقتها منه . إن ما يعنى إذا هو مسألة أقل صفاء ، ألا وهي مكانة وودزورت وكولروج في العملية التاريخية للند . وستكون قد لاحظتم ، في القطعة التي أوردتها لتري ، وراء وصفاً وحيياً بالمتعد يمد بها كثيراً من مدى درابند ، ولو أنه كان كذلك . وليست على يقين من أن كولروج قد تعلم من الفلاسفة الألمان ، أو من هارتل قبل ذلك ، بالقدر الذي يظن أنه تعلمه منهم ، فإن أفضل ما في نقده يلوح نابهاً من رفاة بصيرته وحلقها ، إذ كان يتأمل خبرته الخاصة بكتابة الشعر . ومن بين هذين الشاعرين ، بوصفها ناقلين ، كان وودزورت هو الأفضل معرفة بما هو مقبل عليه ، فبصيرته النقدية في هذا « التصدير » الواحد وفي « الملحق » تكفي لأن تضعه في أرفع مكان . ولست أعزو إليه هذه الكانكة لأنه كان معنياً بإحياء الزراعة ، والعلاقة بين الإنتاج والاستهلاك ، برغم أن ثل هذه الاهتمامات دلائلها . إن في شعره وفي تصديره إحياء روحياً عميقاً ، وإلغماً أقرب إلى أن يكون

وهي تبلغ أوجها عند ألكسندر بوب ، وأبهر الشعراء الراسل . وقد أعاد إقراره في إنجلترا ووردزورث وكولريج ، وظهره إلى حد ما برولونج وجيرارد مائل هوبكنز . وفي عصرنا شعراء من نوع ويلفرد لوين وإزرا باوند وت . س . إليوت .

وأنا أوافق على هذا إلى حد ما ، بمعنى أنني أجرب على القول بأن تقوى الشعراء الباكين ، شاعراً شاعراً ، خلق أن يقارب تقوى السيد ريد ، وأن إصجابي بأبهر الشعراء الراسل لضئيل ضالة إصجابي به ، وإن كنت أشك في وجود تعدد طفيف لزوجي به في هذا السياق . ولكني ألاحظ ، أولاً ، أن السيد ريد يؤثر ووردزورث بالذكر ويستمد ملثون . غير أنه عندما يسطلح شاعر بهمة في مثل ضئيلة المهمة التي اضطلع بها ملثون ، فهل من المألوف أن نوصي بأنه لم يكن يعدو أن يقل طرماً سدوداً ؟ وهل بليك شاعر أهون شأناً من أن يحسب حساباً ؟

أما عن الشعر الفرنسي ، فإن السيد هيربرت ريد يتخذ الموقف بتحفظه (المثالي في كلمة «أغلب») ، بحيث أظن أن راسين ، أستاذ بودلير ، يطلق صيحة صعيقة (هنا) . أوليس من الصعب أن نؤكد أن «المرحلة الكلاسيكية» في الشعر الإنجليزي (إذا كان لنا أن نستخدم هذا الاصطلاح أساساً) تبلغ ذروتها في بوب ؟ من المحدث أن جونسون يتبنى إليها ، وكذلك - مع لسة من العاطفية المفرطة بل التهازل - جري وكولز . ولأن ترانا نضع لاندور ، إن لم يكن في الموروث الكلاسيكي ؟ ولأنه إلى أن أضيق ملحوظة السيد ريد التالية : «إن التفرقة ليست مجرد تفرقة بين ما هو «كلاسيكي» وما هو «رومانسي» ؛ فهذه التفرقة ترمي إلى إلغاء الشعر» . وأظن أن أنهم هذا التحفظ . وإذا كنت أوافق ، فلن أوافق عليه . ومع ذلك يلوح أن السيد ريد كان يستخدم مصطلح «كلاسيكي» بمعنىين . إن تقسيات السيد ريد تبلغ من الوضوح مدى لا يدع أي خفن مرتاحاً . فهو يعد العملية الشعرية لمعل كمثل درايدن وعقل ووردزورث متباينة تماماً ، ويقول صراحة عن فن درايدن «إن مثل هذا الفن ليس شعراً» . ولأن فلان لا أستطيع أن أرى مبرراً لأن يكون عقل درايدن ووردزورث أشد اختلافاً في طريقة عملها عن عقل أي شاعرين آخرين . ولست أعتقد أن عقل أي شاعرين يملكان بالطريقة نفسها ، وذلك هل قدر ما نعلم عن الموضوع ما يكفي لأن يعمل كلمة «يعمل» تعني أي شيء على الإطلاق . بل إلى أن أعتقد أن عقل الشاعر الواحد يعمل بالطريقة نفسها في قصيدتين مختلفتين ولكنها متساويتان في الجودة . غير أنه ينبغي أن يكون هناك شيء مشترك بين العملية الشعرية لأعنان جميع الشعراء . ويرود السيد ريد ، تأليداً لحجته ، قطعة من تصدير قصيدة سة العجايب *Anous Mirabilia* لم أوردها :

«إن إنشاء كل القصائد إنما هو ، أو ينبغي أن يكون ، مسألة فنية . والفنونة في الشاعر ، أو كناية الفطنة (إذا أنتم لم باستخدام هذه التفرقة المدرسية) ، ليست سوى ملكة الخيال في الكاتب التي نجد أنها ، كمثل كلب مولد خفيف الحركة ، تجري

قد انتقل إلى بسى ونيموان ؛ إلى رسكن وأصحاب الملعب الإنساني العظيمة ، منه إلى الشعراء المقربين في الجيل التالي لجيله . من المحتمل أن يكون كولريج بسلطته الراجحة إلى قرأته الواسعة ، قد قام بأكثر مما قام به ووردزورث ، في سبيل توجيه الاهتمام إلى عقل المشكلات الفلسفية التي قد تؤدي بنا هراساً الشعر إليها . ولا يحتاج هذان الرجلان معاً إلى ثالث يمثل عقل عصر من التعبير الواهي ؛ فليست المسألة مقصورة على أنها كانتا مهتمتين بمجموعة متنوعة من الموضوعات التأملية ، وبمسائل عملية مهمة لمصرها ، وإنما المسألة هي أن اهتماماتها كانت متداخلة . وقد ظهرت أول علامة ضعيفة لمثل هذا التعقد عندما اشتق أديسون نظريته عن الخيال في الفنون من نظريات لوك . وعند ووردزورث وكولريج لا نجد مجرد مجموعة متنوعة من الاهتمامات ، أو حتى الاهتمامات المحركة ، بل نجد عاطفة واحدة يعبر عنها من خلال هذه الاهتمامات كلها : لقد كان الشعر ، عندهما ، تعبيراً عن مجموع من اهتمامات موحدة .

حاولت أن أعرض نقد درايدن وجونسون ، في هذه المراجعة البالغة الإيجاز ، من حيث ملائمة لمراحلها التاريخية ، وهي حبة سادت فيها ، من حيث فرص التصميم الأدبي ، حالة من السكون . وحاولت أن أعرض نقد ووردزورث وكولريج بوصفه نقد عصر من التعبير . وحتى إذا صح أن التعبير يشق طريقه دائماً ، تحت الأرض ، في عقب الثبات ، وأن أزمة التعبير تنحدر في ثناياها على عناصر الحفود التي من شأنها أن ترقها ، نجد أن بعض ضروب التثبيت أعمق أساساً من غيرها . فمع ماثير أرنولد ، نجى إلى حبة من الثبات الظاهري ، كانت ضئيلة ومباينة لأوانها .

ملحوظة على الفصل الرابع

عن تقويم السيد هيربرت ريد لشعر ووردزورث

شمة نظرة إلى الشعر الإنجليزي ، تقدم عليها المعهد بعض الشيء ، ترى أن الخط الرئيسي للشعر الإنجليزي من ملثون إلى ووردزورث ، أو ربما حتى قبل ملثون ، بمثابة فاصل عائر الخط ، نجد فيه أن ربة الفن الإنجليزية ، إن لم تكن ذائعة من عقلها ، فهي على الأقل غير متالكة للمكاتب . ويؤسفني أن أجد السيد هيربرت ريد يبعد تقرير هذه النظرة ويؤكدها ، تلك النظرة التي كانت ، إلى حد كبير ، من تأليف ووردزورث . إن السيد هيربرت ريد ، مثل السيد ريتشاردز ، واحد من معاصري القتل ، الذين لا أشعر قط بالسعادة حين اختلف معهم . غير أن عندما أجدته يكتسب ما يلي ، في مقالة الصغيرة الجديرة بالأعجاب «الشكل في الشعر الحديث» ، لا يسعني إلا أن أتساءل : «الأم نحن ذاهبون ؟» .

«إن الموروث الرئيسي للشعر الإنجليزي ... يبدأ بتشوسر ، ويبلغ ذروته النهائية عند شكسبير ، ويأرضه أغلب الشعر الفرنسي قبل بودلير ، وما يدهي بالمرحلة الكلاسيكية في الشعر الإنجليزي ،

دعوى من دعوى بليك تنحدر إلى « الشعراء » عموماً . لقد كان بليك — ببساطة — يرى رؤى ويستخمن شعره في عرضها . ولم يكن سكوت ويرون في أعماله الأكثر رواجاً ، إلا مسليين اجتماعيين . إن وردزورث هو حقاً أول رجل في غمرة الشئون المضطربة في عصره يضيف إلى سلطة الشاعر سلطة جديدة هي الاندماج في الشئون الاجتماعية ، وتقديم لون جديد من العاطفة الدينية يبدو أن تفسيرها امتياز وقب على الشاعر وحده . ومنذ أصدر ماثيو آرنولد منتخباته من شعر وردزورث ، أصبح من الشائع أن يلاحظ أن عظمة وردزورث الحقيقية بوصفه شاعراً لا شأن لها بأرائه أو بنظرياته في المعجم اللغوي أو بفلسفته إزاء الطبيعة ، وأن عظمته إنما توجد في القصائد التي لا غاية له من ورائها . ولست واثقاً من أن هذا الانحصار النقدي لن يمازج حده ، أو أننا نستطيع الحكم على شعر إنسان والاستمتاع به في الوقت الذي تسقط فيه من حسابنا الأشياء التي كان يعني بها عناية عميقة ، والتي وجه شعره إلى تفسيرها . إن للأسافل : لو أننا استيعفنا اتهامات وردزورث ومعتقداته فكم يليق إذن ؟ أليس من الضروري لكي نقدر عظمة وردزورث الحقيقية أن نحفظ هذه الاهتبات والمعتقدات ونقبلها في أذهاننا بدلاً من استبعادها عمداً استعداداً للاستمتاع بشعره ؟ تأمل — على سبيل المثال — شاعر من أجل شعراء الجزء الأول من القرن التاسع عشر : لاندور . إنه في الشعر والثر استأخذ لا مجال للشك في استأذنته ، وهو مؤلف قصيدة طويلة واحدة على الأقل تستحق أن تُقرأ أكثر مما تُقرأ الآن ، ولكن سمعته لم تبلغ أبداً الحد الذي تقارن معه بسمة وردزورث أو روى من الشعراء الأصغر سناً ، والذين يتعين علينا أن نتناولها الآن . ليس السبب في إحلالنا وردزورث المكان الذي يحتله هو تلك الحفة من القصائد ، أو ذلك العدد من الآيات المنفصلة التي تعبر عن عاطفة أعمق مما كان لاندور يستطيع التعبير عنه ، وإنما ثمة شيء كامل في مثل عظمة وردزورث : شيء ذو دلالة في مكانه من قالب التاريخ ، وهو شيء يستحق أن نذكره . علينا إذا أردنا أن نقدر لأنفسنا عظمة شاعر من الشعراء أن ندخل في حسابنا تاريخ عظمته . إن وردزورث جزء أساسي من التاريخ . أما لاندور فلا يعدو أن يكون محصوفاً ثانوياً رافعا .

لقد كانت لشلى آراء في الشعر ، وكان يستخدم الشعر في عرض هذه الآراء . وعجى شلى بصلتنا ، منذ البداية ، ذلك العدد الكبير من الأشياء التي كان يتوقع من الشعر أن يقوم بها . فنحن لا نستطيع أن نعرف ما الذي لا يجوز أن نتوقعه من الشعر الذي يقول لنا ، في كلمة من ملعب البياتين « إن الأورانيج أوتان يشبه الإنسان تماماً من حيث ترتيب الأسنان وعددها على السواء » . من الحق أن ملاحظاته التي دُفِل بها قصيدته « الملكة ماب » لا تعبر إلا عن آراء تلميذ ذكي ومتحمس ، ولكنه تلميذ يعرف كيف يكتب . ولا روى كل أعماله — لا تملك قليلة بالنسبة إلى عصر حياته — لا يدعنا — فيما أظن — نسي أنه كان يعمل أفكاره على عمل الجسد . إن أفكار شلى تلوح في دألبها أفكاراً مرافقة — وقد اصطلحت جميع الأسباب على أن نجعلها كذلك . ويلوح لي أيضاً أن الحماسة لشلى

وتعطف بمقتل الذاكرة ، إلى أن تنب على الغرسة التي خرجت لطارتها ، أو هي — دون جواز — التي تنقب في كل أنحاء الذاكرة يبحث عن أنواع هذه الأشياء أو لخلاصها التي ترسم لنفسها تطويعها . إن كتابة القطة هي ما أحسن تعريفه ، وهي الثمرة المرفقة للفكر ، أو نتائج الخيال » .

لقد كنت خليطاً أن أعد هذا مجرد وصف موقف — باللغة التي كانت مستخلمة في عصر دريدن ، وعلى مستوى من الاستبصار أقل عمقا من استبصار كولردج أو وردزورث ، في غير حالاتها — لنوع العملية نفسه التي كان هذان الأخيران يحاولان أن يصفها بلفظ أقرب إلى لغتنا . ولكن السيد ريد يقول : كلا ، لأن ما يتحدث عنه دريدن إنما هو شيء مختلف ، إنه لفظة مكتوبة وليس شعراً . ويلوح لي أن السيد ريد قد وقع في الفلتة التي ذكرتها في النص ، ألا وهي الظن بأن دريدن لا يعلم أن يتحدث من نوعه الخاص من الإنشاء الشعري ، وأنه كان عاجزاً تماماً عن تلويق تنووس وشكبير . ومع ذلك فإن كل ما أستطيع أن أؤكد عليه أنا شخصياً في نهاية المطاف ، إنما هو نوع اللكمة التي استمدحا من شعر دريدن .

ويمكن أن يصاغ هذا الاختلاف على شكل استعارة . ويلوح أن السيد ريد يكلف نفسه مهمة طرد الشياطين ، وإن كان ذلك على نحو أقل عمقا مما يفعله السيد بارند ، الذي لا يترك شيئاً سوى غرقة أحسن كتبها ، ولكنها غير مزيئة . إن ما أراه في تاريخ الشعر الإنجليزي ليس تمكناً شيطانياً بقدر ما هو انفصال في الشخصية . فإذا قلنا إن إحدى هذه الشخصيات الجزئية التي قد تنمو في ذهن قوس هي تلك التي كشفت عن نفسها الغلب في الحقيقة ما بين دريدن وجونسون ، كان علينا أن نعيد إجماع هذه الحاصلة ، وإلا كنا معرضين لأن لا نحصل على غير تناوالت متتابعة من الشخصية . ومن المحقق أن الشاعر العظيم هو ، ضمن أشياء أخرى ، شخص لا يعيد حسب موروثاً كان معلقاً ، وإنما هو شخص يعيد في شعره الجمع بين أكبر عدد ممكن من جدائل الموروث . ولست بمستطيع أن تفصل الشعر عن كل شيء آخر في تاريخ شعب من الشعوب . وإنه لن التزيد إن تقول إن المغفل الإنجليزي قد شوش منذ عصر شكبير ، وإنه الحقة الأخيرة فحسب نفلت بعض أشعة ، على فترات متقطعة ، إلى ظلمته . فلو أن الداء كان مزمناً إلى هذا الحد ، لكان قد فات مرحلة العلاج .

شلى وكيتس

١٧ فبراير ١٩٣٣

قد يبدو أن الثورة التي أحدثتها وردزورث كانت بعيدة المدى . ولا ريب أنه لم يكن أول شاعر يقدم نفسه على أنه الرسول للمهم ، كما أن هذه ليست بالتأكيد حالة ، فعمل بليك قد ادعى — وله بعض الحق — أنه سبر أغوار النعيم والجحيم ، ولكن لا يبدو أن أي

تحتج نجد هنا دقة في الصور وقصداً جديدين على شل . غير أنه على قدر ما يمكننا أن نحكم ، لم ينج شل تماماً من وصاية جودوين ، حتى عندما كان يبتين ، بوصفه إنساناً ، شعروته . ولابد أن نقل السيلة شل كان شديد الوطأة أيضاً . وحين تتناول عمله على ما هو عليه ، ودون تحقيقات قيمية عن المستقبل ، فقد يكون لنا أن نتساءل : أمن الممكن أن يهمل « الأفكار » الموجودة في فصائد شل ، لكي تتمكن من الاستمتاع بشعره ؟

إن السيد أ. إ. ريتشاردز يستحق أن ننسب إليه شرف الريادة في مشكلة الاعتقاد عند الاستمتاع بالشعر . ولابد لي من أن أتذكر أي تتبع منهجي لهذه المشكلة له ولأن هم مؤهلون لاتباعها في أثره . غير أن شل يثير المسألة على نحو مختلف من ذلك الذي لاحظت في عليه في كلمة من هذا الموضوع فيلث يا مقالة لي عن داني . لقد كنت ، في تلك الكلمة ، معنياً ببارفين مفترضين : أحدهما يتقبل فلسفة الشاعر ، والآخر يرفضها . وحل قدر ما يكون الشاعران موضوع النقاش من طراز داني ولوكريتيوس ، يلوح لي أن هذا يخطئ المسألة . إلى لست يونيا ، ولكن بعض الكتب البوذية للفلسفة الباكرا تؤثر في حل نحو ما فعل أجزاء من العهد القديم . ومما لا يستطيع أن أستمتع به « صر » فيزجيرالد ، ورغم أني لا أعتق فلسفته ، الأقرب إلى الرفاهية والفصحلة ، في الحياة . غير أني أنظر نقوداً إيجابياً من بعض آراء شل ، وهذا يحق استمتاعه بالفصائد التي ترد فيها هذه الآراء . ولما آراء أخرى لا تلوح لي مفرطة في صيانتها إلى الحد الذي لا أستطيع معه أن أستمتع بالفصائد التي ترد فيها . ولست أجد أن من الممكن أن أخطئ هذه القطع ، وأقر هنا بالشعر الذي لا يهز في تقرير طالع الفلطة . والذي يزيد المشكلة تعقيداً هو أنه في شعر ، في مثل حلالة شعر شل ، يوجد قدر كبير لا يبدو أن يكون مسموحاً ردياً . خط ما يلي على سبيل المثال :

و على الشفق في صورة المركة
فروت إلى هنا ، صمراً ، صمراً ، صمراً .
بين الظلمة الملقاة من حل .
بعيداً عن تراب العقائد البالية ،
وهن لواء الطاغية المعزق ،
وحوالى كانت تتجمع ، محمولة إلى أمام ،
وتخرج حدة صيحات -
الحرية ! الأمل ! الموت ! النصر !

قلنا كان ولتر سكوت يتبنى إلى مثل هذا المستوى ، وإن كان يرون أكثر منه تدنياً إليه . غير أنه في مثل هذه السطور الحقة وغير القابلة للتنظيم ، يزداد استياء المرء من الأفكار ، والأفكار التي نجرعها شل كلمة ، ولم يتشكك قط ، والتجلى في هذه الكلمات للتداول : العقائد البالية ، والطغاة ، والكهنة ، التي كان شل

إنما هي من شأن المراقبين ، فشلي ، عند أغلينا ، يمثل مرحلة الحدة التي تسبق النضج ، ولكن كم من الناس يستطيعون أن يتخلوه رقيقاً لم طوال العصر ؟ إلى أعترف بأن لا أضع ديوان شعره قط حين أريد أن أقرأ شعراً ، وإنما أفضح فقط عندما أود الرجوع إلى شيء ما . وأنا أجد أفكاره مفرقة . وصعوبة الفصل بين شل وأفكاره ومعتقداته أشد منها في حالة رودزورث . والاهتمام السري الذي آثاره شل دائماً يجعل من المسير علينا أن نقرأ الشعر دون تذكر للرجل : وقد كان الرجل غالباً من روح الفكاهة ، متحدثاً ، مركز الاهتمام على النفس ، يكاد يكون ، في بعض الأحيان ، وغداً . وإذا استثنينا لغة عارضة من الإدراك الخافق تتبدى عندما يتحدث عن الآخرين ولا يكون معنياً بشؤونهم الخاصة أو بالكتابة الجميلة ، فسنجد أن رسالته بليدة على نحو لا يطلق . وهو يضاد ، على نحو مدعش ، كيتس الجذاب . ومن ناحية أخرى فانا أقر بأن رودزورث لم يكن بالشخصية الجذابة هو كذلك ، ولكني لا أستمتع قط بشعره كما لا أستمتع بشعر شل ، وإنما أستمتع به الآن أكثر مما كنت أفعل حين قرأته لأول مرة . وكل ما أستطيعه هو أن أتأمل الأسباب (مثلاً من تحيزان بقدر ما أستطيع) التي تجعل إسادة لى لاستخدام الشعر تعصف أكثر من إسادة رودزورث استخدامه .

يلوح أن شل كان يملك ، بدرجة عالية ، تلك الملكة غير المعهودة « ملكة الإدراك العاطفي الحلو للأفكار المجردة » لما كونه كان أحياناً على غير يقين من مشاهدته الخاصة - كما قد نرى بأن نعتقد ، حين نحيرنا لفلسفة قصيدته « ليسكيرون » - أو لم يكن ، فصالة مختلفة تماماً . ولست أهي بذلك أن ضمن شل كان ميتافيزيقياً أو فلسفياً ، وإنما كان ذهنه - من بعض النواحي - بالغ التشوش : لقد كان قادراً على أن يكون في آن واحد ، وبالحاسة نفسها ، من عقلاني القرن الثامن عشر ، وأفلاطونياً خاتم الزوئية . غير أنه كان يوسع المبررات أن تثير فيه وجداناً قوياً ، وقد ظلت أفكاره ثابتة ، برغم أن ملكته الشعرية تضجبت . ولنا أن نحسد ما إذا كان ذهنه خليفاً بأن ينضج هو كذلك ؛ إذ من المحقق أنه في آخر فصائله - وأعطىها في رأي وإن تكن ظلت ناقصة ، قصيدة « انتصار الحياة » - ثمة دلائل لا على كتابة أفضل مما نجده في أي قصيدة طويلة سابقة له فحسب ، وإنما على مزيد من الحكمة أيضاً .

« وعند ذلك اكتشفت أن ما خلته جلدراً هجوراً ، ثابتاً على نحو شائه غريب ، من جيب التل كان ، على التحقيق ، أحد أولئك (See) الطاقم المفضل

وإن المشيب الذي خلته يتللى واسماً
أبيض ، لم يكن سوى شعره التحل الذي فقد لونه
وأن الفجوتين اللتين حاول حيثاً إغفالهما
كانتا ، أو كانتا فيها مضى ، حيناً ... »

يستخلصها ، بتكرار كثير . وإن الأجزاء الراجعة من القصيدة لفائدة على أن تلغى الكل ، بحيث إنه عندما يرتفع شل إلى الذرى ، عند نهاية القصيدة :

« إن معاناة الولايات التي يطلبها الأمل بلا نهاية ،
وغفران الأخطاء الأقم سواداً من الموت أو الليل ،
وتحدى القوة التي تلوح كلية القدرة ،
والحب والتحمل والأمل إلى أن يخلق الأمل
من بين حطامه الشيء الذي يتأمله ... »

وهي أبيات لا تمنع عبورها اعتقاداً أو إنكاراً ، لا تتمكن من الاستنتاج بها استنتاجاً كاملاً . والمرة لا يتوقع من القصيدة أن تظل عتقة بنفعتها من البداية إلى النهاية ، فإن في بعض القصائد الطويلة التي تعد من أكثر قصائد نوحها نجاحاً علاقة بين القطع الأشد توتراً والقطع الأشد تحلاً ، هي في حد ذاتها جزء من نموذج الجمل . غير أن الأبيات الجيدة بين أبيات رديئة لا يمكن قط أن نمتنا أكثر من متعة شوبها الأسف . وعندما أقرأ قصيدة « إبيكديون » ، أرتبك تماماً إزاء أبيات من هذا النوع :

« وفي هذا الصدد يختلف الحب الصادق عن الذهب والطين ،
إن تقسيمه لا يعني إنقاصاً له ...
ولم أكن قط من تلك الشبهة الكبيرة
التي يقول مذمبها إنه ينبغي على كل امرئ أن يختار
من بين الجمع حبس أو صديق
ثم يرسل بكل الباقيين ، برغم جملهم وحكمتهم ،
إلى النسيان البارد ... »

بحيث إنني عندما أتق ، بعد ذلك بأبيات قليلة ، على صورة جملة من هذا النوع :

« رؤيا كزبريل المتجسد ، تحلر
بالإبتسامات والمدموع ، وتحمده الميكلي العظيم
في مقبرته الصيفية » .

بصيرتي من الصلابة ، عند العثور عليها في مثل هذه الصيغة المبهمة ، قدر ما بصيرتي من لشعة نظري عليها أساساً . ولا بد لنا من أن نقر بأن أفن قصائد شل الطويلة ، فضلاً عن بعض من أردادها ، هي تلك التي حل فيها أفكاره على عمل الجذ جديداً . وقد كانت هذه الأفكار هي التي نفخت في « القصيدة الأخلة في الانطفاء » : الحياة ، ولستنا نستطيع . بأكثر مما نستطيع في حالة وريزورت ، أن نتجاهلها دون أن نحصل على شيء ليس أكثر شبيهاً بشعر شل من شبه حبة شمعية بشل نفسه .

قال شل إنه يكره الشعر التعليمي ، ولكن شعره الخاص تعليمي

أساساً ، وإن لم يكن (نوعياً للعدل) تعليمياً بالمعنى نفسه الذي كان يستخدم به تلك الكلمة . إن رأي شل الذي جهر به في الشعر ليس مختلفاً عن رأي وريزورت . واللغة التي يلبس بها هذا الرأي في مقالة « دفاع عن الشعر » إنما هي لغة بالغة التفاسيح . وإذا استثنينا تلك الصورة الجلييلة التي يوردها جويس في موضع ما من روايته « يوليسيز » ، إن الذهن عند الخلق أشبه بصفحة أخلة في الانطفاء ، يوقظها تأثير ما غير مرئي - كرج غير دائمة الأدب - إلى لغة عارضة ، فإن مقالته تلوح في قطعة من الكتابة أدنى من مقدمة وريزورت العظيمة . إنه يقول أشياء أخرى فائقة أيضاً ، ولكن القطعة التالية أشد دلالة على الطريقة التي يربط بها الشعر بالنشاط الاجتماعي للشعر :

« الشعر هو أضمن بشر ورفيق وتابع لبقطة شعب عظيم
لإحداث تغير مفيد في الرأي أو للوئسات . ففي مثل هذه الحطب ، يكون ثمة تراكب للقوة على التوصل وتلقى مفهومات حادة ومفعمة بالمعاطفة ، تتعلق بالإنسان والطبيعة . والأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة قد يكونون في كثير من الأحيان - وذلك على قدر ما يخص الأمر هذه أجزاء من طبيعتهم - ذوي صلة قليلة الحظ من الوضوح بتلك الروح من الخير التي هم رسلها . غير أنه حتى عندما يتكبرون ويصلدون لهم يكونون مجبرين على أن يخلدوا تلك القوة التي تسكن عرش أرواحهم » .

ولست أدري ما إذا كان شل ، وهو يقدم هذه التحفظات عن الأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة ، يفكر في عيوب بيرون أو في عيوب وريزورت ، إذ ليس من المحتمل أنه كان يفكر في عيوبه هو . غير أن هذا تقرير إما أن يكون صادقا أو زائفاً . فإذا كان يريد أن يقول إن الشعر العظيم ينجع دائماً إلى أن يواكب « تنيراً (شعياً) في الرأي أو للوئسات » ، فنحن نعلم أن هذا ليس حقاً . وكون ملكة « توصيل وتلقى تصورات حادة ومفعمة بالمعاطفة تتعلق بالإنسان والطبيعة » تتزايد في مثل هذه الحطب إنما هو أمر مشكوك فيه . ولأن المرء خليل بأن يجد الناس (في هذه الحالة) مشغولين بأمور أخرى . ولا يلوح أن شل ، في هذه القطعة ، يضمن أن الشعر في حد ذاته يساعد على تحقيق هذه التغيرات ، ويزيد من قربها ، ولا هو بالذي يؤكد أن الشعر نتاج ثانوي مألوف للتغيرات التي من هذا النوع ، ولكنه يؤكد وجود علاقة ما بين الأمرين ، وعلى هذا يؤكد وجود علاقة معينة بين شعره وأحداث عصره ، مما يستتبع القول بأن كلا من هذين الأمرين يلقى ضوءاً على صاحبه . وربما كان هذا هو أول ظهور للنظرية الحركية أو الثورية في الشعر ، لأن وريزورت لم يعمم القول إلى هذا الحد .

وقد يكون لنا الآن أن نمود إلى هذا السؤال : إلى أي مدى يمكننا أن نستمتع بشعر شل ، دون أن نوافق على الاستخدام الذي يوجهه إليه ، أي دون أن نشاركه آراءه وتعاطفاته ؟ لقد كان داني : بطبيعة الحال تعليمياً على قدر ما يمكن للمرء أن يجد شاعراً تعليمياً . وقد ذهب في مكان آخر ، ومازالت أعجب ، إلى أنه ليس

شل وأنا واقع تحت تأثير وهم بدته التجربة ، بقدر ما هي أنه لا يمكن مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد تنور حينذاك ، فقد كنت في وضع أفضل كثيراً ، يمكنني من الاستماع بالشعر . وكل ما أسف له هو أن شل لم يمش حتى يضع مواجه الشعرية - التي كانت من الطبقة الأولى فيينا - في خدمة معتقدات أفدر على الإكراه . وما كانت هذه المعتقدات تحتاج - بالنسبة لأغراض هنا - أن تكون أحظى من القبول .

ومعها يمكن من أمر فإن المشكلة أكبر من ذلك . وقد استوقفتني عبارة واردة في المقدمة التي كتبها السيد النيس هكسل لرسائل د. هـ. لورانس . إنه يقول عن لورانس : « ما أشد المروءة التي كان يكرهها بها نظرة فيهم . ما يستر للجب على أنه تربية ، وسيلة للتفاهة ، وتدريب للنفس ! » وهذا صحيح . وقد كان لورانس - في رأيي - مصيباً فيه . ولكن هذه النظرة تسري في تضاعف أفعال جوته . وأنت إذا كنت تغر منها ، فما حراك أن تصنع بجوته ؟ أتري « الظفلة » تتقلب منا أن تقوم (وهو ما لم يتم به لورانس قط ، وما أحترمه لأجله) بجهد واع لكي نقص عن أذهانتنا كل عقائدها ومعتقداتها الخاطئة عن الحياة عندما نجلس لقراءة الشعر ؟ لئن كان الأمر كذلك ، فسيدور الدور على الثقافة . ومن ناحية أخرى لا ينبغي علينا أن نعدم - مثلاً - فعل الناس أحياناً إلى التمييز بين المرات التي يكون فيها الشاعر « شاعراً » ، والمرات التي يكون فيها « واعظاً » ، فهذه مهمة مسرفة في اليسر . ولئن حاولت أن تحرر أفعال شل أو وريزورث أو جوته بهذه الطريقة ، لن تجد نقطة أولى بالوقوف عندما من غيرها ، كما أن ما ستخرج من هذه العملية - في نهاية المطاف - إما هو شيء ليس بشل ولا وريزورث ولا جوته على الإطلاق ، وإما هو مجرد كومة لا اتصال بينها من المقطوعات الجذابة ، وأتفلس الشعر نفسه . وأنت باستخدامك ، أو إساعتك استخدام ، مبدأ الفصل هذا إما تعرض لخطر أن تبحث في الشعر عن متعة وهمية خالصة ، وأن تفصل بين الشعر وكل شيء آخر في العالم ، وأن تلحد نفسك وتجرحها من قدر كبير يمكن للشعر أن يسهم به في نموه .

منذ بضع سنوات خلت حاولت أن أعبر في مقالة ن عن شكسبير عن نقطة مؤداها أن ذاتي كان يملك « فلسفة » بمعنى أن يكن شكسبير يمتحن به أي فلسفة ، أو أي فلسفة مهمة . ولدى من الأسباب ما يمحون إلى الاعتقاد بأن لن أضع في توضيح هذه النقطة البتة . من المحقق - فيما يقول الناس - أن شكسبير كان يمتحن « فلسفة » ، حتى ولو لم يستطع صياغتها ، ومن المحقق أن قرأنا لشكسبير نمتنا فيها أوسع وأعمق للحيمة والورت . ويرغم أن كنت حريصاً على ألا أولد مثل هذا الانطباع ، يلوح لي أن قد جعلت بعض القراء يظنون أني هذا أقوم لشكسبير على أنه أقل قيمة من شعر دانتى . إن الناس يميلون إلى الاعتقاد بأن لغة لبيا واحداً للشعر من نوع ما ، ينبغي علينا أن نجد له صيغة ، وأنه يمكن ترتيب الشعراء حسب امتلاكهم لجوء كبير أو صغير من ذلك اللباب . لقد شرح دانتى ولوكريتيوس فلسفتا صريحة ، ولم يفعل

من الضروري أن تشارك دانتى معتداته لكي تستمتع بشعره^(١) . ولئن لاح أننى في هذا المثال أمد من رقة تسامح ذهن متحيز ، فإن مثال لوكريتيوس صالح لأن يورد كذلك : إن المرء قد يشارك دانتى معتداته الأساسية ، ومع ذلك يستمتع بلوكريتيوس إلى أقصى حد . فلماذا إذن لا يمتد هذا المعو العام إلى وريزورث وإلى شل ؟ وهنا يبادر السيد ريتشاردز إلى نجدته^(٢) في الوقت المناسب تماماً :

« إن كولودج حينها لاحظ أن « تعليقاً إرهابياً للإنكار » يصحب الكثير من الشعر ، كان يلاحظ حقيقة مهمة وإن لم يصغها في أوفق الاصطلاحات ؛ لأننا لا نرى الإنكار ، ولا نعلقه إرادياً في هذه الحالات . ومن الأفضل أن نقول إن مسألة الاعتقاد أو الإنكار ، بالمعنى الذي هاتين الكلمتين ، لا تنور قط حين نقرأ على النحو الصحيح . وإذا ثارت لسوء الحظ ، إما للغة في الشاعر أو للغة فينا ، فإننا نكون لخطئنا قد رتقنا عن الفراءة ، وغدونا عليه فلك أو لاهوتين أو أخلاقيين ، أي أشخاصاً منهمكين في طراز آخر مختلف تماماً من النشاط » .

وعلى قدر ما يكون نفور شخص مثل من شعر شل غير راجع إلى تجزئات لا صلة لها بالموضوع ، أو إلى نقطة عمياء بسيطة ، بل يكون راجعاً إلى خاصة ينفرد بها الشعر وليس القارئ ، فقد يكون لنا أن نستنتج أن مصدر الصعوبة لا يكمن في تقديم الشاعر لمعتقدات لا يؤمن بها ، أو لمعتقدات ، إذا صغنا الأمر على أشد الانحياز تطرفاً ، تثير مقي . وأبعد من ذلك من الصواب أن ترجع الصعوبة إلى أن شل يستخدم عدداً ملكاته الشعرية في نشر مذهب - فإن دانتى ولوكريتيوس قد فعلا الشيء نفسه . وأنا أرى أن الموقف هو كما يلي : عندما تكون العقيدة أو النظرية أو الاعتقاد أو وجهة النظر في الحياة « المقدمة في القصيدة أمراً يستطيع عقل الشاعر أن يتقبله على أنه متسق وناضج وقائم على حقائق الخبرة ، فإنه لا يضع عقبة أمام استمتاع القارئ ، سواء كان يقبله أو يكرهه ، يوافق عليه أو يأسف له . أما عندما يكون اعتقاداً يرفضه القارئ على أنه طفولي أو ضعيف ، فإنه قد يميل لدى القارئ ، الذي أرى هذا حسن النمو ، حلاً كاملاً تماماً .

وأنا لاحظ ، عرضاً ، أننا نستطيع أن نفرق - ولكن دون دقة - بين الشعراء الذين يستخدمون ملكتهم اللفظية والإيقاعية والتخييلية في خدمة الأفكار التي يمتقنونها بحماسة ، والشعراء الذين يستخدمون الأفكار التي يمتقنونها ، بدرجات متفاوتة من الإيمان الوطيد ، على أنها مادة للقصيدة . ويتفاوت الشعراء على نحو غير محدد بين هذين الطرفين الافتراضيين ؛ ولكن النقطة التي نضع عندها الشاعر لابد أن تظل عصية على الحساب الدقيق . وإلى لأميل إلى الظن بأن السبب في أني كنت تملاً بشعر شل وأنا في الخامسة عشرة ، في حين أبعد الآن لا يقرأ تقريباً ، ليس هو أنني كنت في تلك السن أقبل أفكاره ، ثم صرت أرفضها منذ ذلك الحين ، بقدر ما هو أنه في تلك السن لم تكن « مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد » ، كما يسميها السيد ريتشاردز - تنور . فليست المسألة هي أنني كنت ، منذ ثلاثين عاماً خلت ، أستطيع أن أقرأ

«أنشودة إلى سايكي» - تكفي لتأكيد صيته . ولكني لست معنياً بدرجة عظيمنة قدر ما أنا معني بنوعها ، ونوعها إنما يتجلى على نحو أوضح في رسائله منه في قصائده . وعلى التقيض من الأنواع التي راجعناها ، فيلوح في أن نوعه أقرب إلى نوع شكسبير^(١) . ومن المعتقد أن رسالته هي الملح وأهم رسائل كتبها أي شاعر إنجليزي . فآثرت كيتس - على ما هي عليه - هي أثره الشبان التي كان الزمن خليقاً بأن يقتنيها . إن رسائله هي ما ينبغي أن تكون عليه الرسائل ، فالأشياء الفاتنة فيها ترد بلا توقع ، فلا هي تدخل ولا هي تبرز ، وإنما هي تأل بين الأمور الهينة الشأن ، وملاحظاته التي أوجست بها قصيدة وردزورث « الفعجيرة » ، في رسالة إلى بيل في عام ١٨١٧ ، ذات نوعية من ألفت أنواع النقد ، وعلى أصنف درجة من الفضا :

«يلوح في أنه لو كان وردزورث قد فكر ، على نحو أعمق قليلاً ، في تلك اللحظة ، لما كتب القصيدة البتة . وإلى خليق بأن أحكم عليها بأنها كتبت في أثناء واحدة من أكثر حالاته النفسية راحة طوال حياته - ضرب من منظر خلوي ذهني تخطيطي ، وليست بحثاً عن الحقيقة » .

وفي رسالة إلى ذلك المراسل نفسه ، بعد ذلك بأيام قلائل . يقول :

«وعرضاً ينبغي عليّ أن أقول شيئاً ألتجّ عليّ في الآونة الأخيرة ، وزاد من انقضاء وندقر على الخضوع ، ألا وهو هذه الحقيقة : إن الرجال ذوي العبقرية هؤلاء كبحض المواد الكيميائية الأثرية التي تؤثر في بنية اللّحّن الحامد ، غير أنه ليست لهم أي فردية ، أو أي شخصية محددة - وإلى الخليل بأن أدمو أولئك الذين لهم أنفس ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، رجال قوة»^(٢) .

فهذا هو نوع الملاحظة التي عندما تصدر من رجل في مثل صغر من كيتس لا يمكن أن توصف إلا بأنها من نتاج العبقرية . ولا يكاد يوجد تقرير واحد لكيتس عن الشعر ليس صادقاً ، حين يُفحص بعناية ، ومع التسليم الواجب بصعوبات التوصيل . والآخر من ذلك أن ما يقوله يصدق على شعر أعظم أو أنضج من أي شيء كتبه هو نفسه .

غير أن قد أفرقت بالإسهاب في الحديث عن المعاني والمعنق العلمين للملاحظات المنتثرة عبر رسائل كيتس ، ومن المحتمل أن أبعد ما ينبغي بأن أعلق ، أيضاً ، على مزايها ، بوصفها نموذجاً للمراسلة (وإن كان هذا لا يعني أنه يخلو بالره أن يحدّث أي نموذج في كتابة الرسائل) وعلاقتها بشخصيته الجذابة . لقد كانت خطفي ، في هذا الإطار البالغ الضيق ، هي أن أشير فقط إليها بوصفها برهاناً على طراز من الأدمان الشعرية بالغ الاختلاف عن أي من تلك التي كنت أحدث عنها لتري . إن أقوال كيتس عن الشعر ، المنتثرة عبر مراسلاته الخاصة ، تظل قريبة جداً من العيان ، وليس لها علاقة ظاهرة بغيرها ، حيث إنه لا بد أن أنه كان ، شخصياً ، مهتماً اهتماماً يستغرقه بالشئون العامة - برغم أنه

شكسبير ذلك . وهذه التفرقة البسيطة بالغة الوضوح ، ولكنها ليست بالضرورة على درجة عالية من الأهمية ؛ فالشيء المهم هو ما يميز كل هؤلاء الشعراء عن شعراء من نوع وردزورث وشل رجوته . وهنا ، مرة أخرى ، أظن أن السيد ريتشاردز يستطيع أن يلقى بعض الضوء على هذه المسألة .

وأنا أعتقد أنه لكي يكون الشاعر نيلسواً أيضاً فعليه أن يكون في حقيقة الأمر رجلاً : ولست أستطيع أن أفكر في أي مثل لهذا الانقسام التام ، ولا أنا أستطيع أن أرى أي شيء يمكن أن تكسبه من رواته ، فإن العمل يؤدي داخل جبهتين غيراً عما يؤدي داخل جبهة واحدة . وكولريج هو المثال الواضح لهذا ، ولكني أعتقد أنه لم يتمكن من عبادة أحد هذين النشاطين إلا على حساب النشاط الآخر . إن الشاعر قد يستعير فلسفة أو قد يستغنى عنها ، وعندما يتغلف من بصيرته الشعرية الخاصة فإنه يكون معرضاً لأن يقع في الخطأ . وثمة قدر كبير من ضعف الشعر الحديث قد قسر في بعض صفحات من مقالة السيد ريتشاردز القصيرة المسماة « العلم والشعر » . وعلى الرغم من أنه يخص د. ه. لورانس بالشخص ، فإن قدراً كبيراً مما يقوله يصدق على الجيل الرومانسي أيضاً . يقول : «إن التفرقة بين هيان انفعال وهيان من طريق الانفعال ، ليس بالأمر اليسور على الدوام » . وأعتقد أن وردزورث كان يتزعج إلى الخطأ نفسه الذي وجد السيد ريتشاردز أن لورانس قد ارتكبه . أما حالة شل فهي أقرب إلى أن تكون مختلفة : لقد استعار أفكاراً - وهذا كما قلت أمر مشروع تماماً - ولكنه استعار أفكاراً شتاء ، وحسناً عبر عليها خلط بينها وبين حدوسه الخاصة . أما عن جوته ، فربما كان الأقرب إلى الصدق أن نقول إنه أدل بدلو في كل من الفلسفة والشعر ، وأنه لم يجرز نجاحاً عظيماً في أيهما . لقد كان دوره الحقيقي هو دور رجل الدنيا والحكيم ، على طريقة لاروشفوكو أو لا بروير أو فونلارج .

ومن ناحية أخرى ، فإن خيلين بأن أرى أنه من قبيل التبسيط الزائف أن تقدم إهمان هؤلاء الشعراء ، أو تقدم لورانس ، الذي كان السيد ريتشاردز يتحدث عنه ، على أنه - ببساطة - حالة خطأ فردي ثم تقف بالأمر عند ذلك . ولست أرغب في تقديم مقارنة حيناً أؤكد أن عظيمة كل كاتب من هؤلاء الكتاب ترتبط ، على نحو لا ينقسم ، بجارسة للخطأ ، وتنويعه الخاص على هذا الخطأ ، فمكائهم في التاريخ ، وأهميتهم بالنسبة لجيلهم والأجيال التالية ، يدخلان في هذا الموضوع . وليست هذه مسألة شخصية بحث ؛ فإهمان ما كانوا ليلفوا ما بلغوا من العظمة ، بدون الحدود التي حالت بينهم وبين أن يكونوا أعظم مما كانوا . وهم يتنمون إلى ذلك العدد من المهرطقين المغفلين الموجودين في كل عصر . وهذا هو ما يضيف عليهم دلالة مختلفة تماماً عن دلالة كيتس ، وهي شخصية فريدة في حقبة متنوعة ، ورموقة .

وكيتس يلوح في أيضاً شاعراً عظيماً . على لست سعيداً بقصيدة « هابريون » ، فهي تشتمل على أبيات عظيمة ، ولكني لا أعلم ما إذا كانت قصيدة عظيمة . إن أناثيلده - بخاصة فيها يمتثل

بأن تراجع أو رفض ؛ فقد كان عاكفاً فحسب على عمله . لم تكن لديه نظريات ؛ ومع ذلك فقد كان ذا ذهن وفلسفى ؛ بالمعنى الذى يناسب الشاعر ، وبالمعنى الذى نقول به ذلك عن شكسبير ، وإن كان ذلك بدرجة أقل مما نجله عند شكسبير . إنه لم يكن مشغولاً إلا بأرفع فوائد الشعر ، غير أن هذا لا يتضمن القول بأنه لا يجوز للشعراء ، من سائر الأعطاف ، أن يمتدوا صواباً – وأحياناً عن التزام – بسائر فوائده .

عندما كان يتحول إلى مثل هذه الأمور ، كان يجلب إليها حلقاً وثقلاً . لقد كان وودزورث ذا حساسية بالغة للحياة الاجتماعية والتغيرات الاجتماعية . وكل من وودزورث وشل مُنظران . أما كيتس فلم تكن له نظرية ، وما كان تكوين نظرية لينصل باهتماماته ، بل كان غريباً على ذهنه . ولو أننا أخذنا كلاً من وودزورث أو شل على أنه يمثل لعصره ، وصوت عصره ، فإننا لا نستطيع أن نعد كيتس كذلك . بيد أننا لا نستطيع أن نتهم كيتس

الهوامش

(٧) أكد السيد أ.أ. هاريسون (في كتابه «اسم الشعر وطبيعته» ، ص ٣٤) أن «الشعر الدينى الجيد ، سواء عند كل أو دانتي أو إيسوب ، يتمثل أب يكون أكثر الناس إصفاً في تأويله ، وأندرهم على التمييز في الاستماع به ، هم غير المؤمنين» . وثمة ذرة صلبة من الصدق في هذا ، ولكنه إذا فهم بجملة الحرفى انتهى إل أن يكون هراء .

(٨) «الفقد التليفي» ، ص ٢٧٧ .

(٩) لم أقرأ كتاب السيد مري ، وكيتس وشكسبير ، وربما كنت لا أقول أكثر مما قاله السيد مري بطريقة أفضل ، وعلى نحو أكثر استقصاء في ذلك الكتاب . وإنى لعل بعين من أنه قد فكر في هذه المسألة على نحو أعمق كثيراً من تفكيرى فيها .

(١٠) يورد السيد هربرت ريد هذه القطعة في كتابه «الشكل في الشعر الحديث» ، ولكنه يتابع تاملاته إلى نقطة لا أريد أن أتأمله فيها .

(١١) «ذا سكينهور» (الضريح) ، ٢١ يونيو ، ١٧١٢ ، العدد ٤١١ .
(١٢) ترى ماذا كان تصور وودزورث للغة الطبقات العليا من المجتمع ؟
(١٣) في ترجمته لحياة وودزورث .

(١٤) وذلك من طريق تلوق سليم . فظروف الاستكشاف الباكتر قد تبه أصيلة من حاولوا أن يسجلوا ، بدقة ، ما رأوا على نحو يتغل انطباعاً دقيقاً بما إلى الأرويين الذين لم يتغيروا إلى شيء يشبه بهذا الانطباع . وكثيراً ما تبه هذه الظروف – كما هو طبيعى – الخراب بما يتبدى حذود الإدراك الحسى ، ولكننا نجد عادة أن الصور الدلوية – وهى ما قد يمكن التحقق من صحتها – هى العنصر الأشد دلالة .

(١٥) «أصول النقد الأدبى» ، ص ١٩١ .

(١٦) إنه لا يلوح ، على سبيل المثال ، في مظهر من يأخذ أفكاره بناية الجدل في قصيدة «ساحرة أطلس» التى إنحطاً ، برغم كل سحرها ، جنديرة بأن تستبعد على أنها هيئة الشان .

جدل المعادل السمعي والمعادل الموضوعي في النقد الأدبي*

تأليف : والتر ج . أونج
ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين

تقديم :

لعل من أبرز مظاهر الحركة الأدبية والتقليدية والفكرية في قرنتا العشرين ، الذي بدأ رحلة وداعه منذ قليل ، إن لم يكن أبرزها على الإطلاق ، ذلك النمو المتزايد في الوعي بالذات . وقد تبه على هذه الظاهرة منذ أواسط القرن أدياء كبار من أمثال بول فاليري ؛ ولكن ما يمكن ملاحظته منذ ذلك الحين ، هو تلك الموقف المتكافئ ضدًا لدى إنسان هذا القرن ؛ أي الوقوع في مصيدة الوعي هذه ، أو الوعي بالوعي ، إن صح التعبير . لقد شكل هذا الموقف هوية الإنسان المعاصر ، وانعكس على كل آثاره التي يستعد لتركها وديعة في قاموس التاريخ ، ذلك والوالد المتأخر في تطور الكون » - على حد تعبير صاحب المقالة الحالية .

فهل يكون القرن الحادي والعشرون هو قرن استعادة الإنسان لتوازنه داخل « التاريخ » أم أننا سوف نحض دون أن ننتظر إلى الراء لتصبح « شيئاً » آخر ؟ أغلب الظن هو أن الإنسان سوف يسعى إلى استرداد ذاته مرة أخرى على نحو يحفظ عليه إنسانيته في مختلف أوجه نشاطه . ولعل ما يحدث من تغيرات في عالم اليوم دليل على الرغبة الملحة في إعادة النظر والبدء مرة أخرى .

وعلى نحو تقني متميز ، مثل المقالة الحالية جهداً مبكراً في التنبه على ضرورة إقامة التوازن المشار إليه ، في مجال الأدب والنقد ، وبخاصة نقد الشعر . وقد كتبت في أواخر الخمسينيات من هذا القرن ، لتشكل بداية الخط لكاتبها الذي ظل يتم بالموضوع نفسه حتى أوائل الستينيات . وقد ولد صاحب المقالة ، والتر ج . أونج Walter J. Ong في عام ١٩١٢ ، وهو على ما يبدو أمريكي الجنسية . عمل أستاذاً جامعياً كما ينضج من نهاية مقدمة كتابه (١٩٨٢) . وقد نشر هذه المقالة منذ أكثر من أربعين عاماً في دورية « مقالات في النقد » مجلة فصلية للنقد الأدبي : " Essays in Criticism : A Quarterly Journal of Literary Criticism " - ع ٨ (١٩٥٨) . والنص المترجم هنا مأخوذ من هازرد آدمز Hazard Adams (١٩٧١) « النظرية النقدية منذ أفلاطون » " Critical Theory Since Plato " من ١١٥٨ - ١١٦٦ . والم عنوان الإنجليز للمقالة هو : " Dialectic of Aural and Objective Correlatives " . وقد أضفت في العنوان عبارة « في النقد الأدبي » وإن كنت المقالة تركز على الصعيد بوصفها « النموذج الأمثل للعمل الأدبي » - على حد تعبير الكاتب . وأونج يبدو مهتماً بالموضوع الجوهري هنا منذ ذلك الحين ؛ حيث تشمل قائمة كتبه ومقالاته عناوين تؤكد ذلك ، من مثل : « حضور الكلمة » (١٩٦٧) ، « البلاغة ، الرمانسية ، والتقنية » (١٩٧١) ، و « الأسطع المتجاسة للكلمة » (١٩٧٧) ، ومقالة بعنوان « الكتابة والشاعرية في عصرنا » (١٩٧٨) . ولعل هذه المقالة الأخيرة تجعلنا نشير إلى كتاب أونج « الشاعرية والكتابة : تكنولوجيا الكلمة » (١٩٨٢) وهو الكتاب الذي أوشكت على الانتهاء من ترجمته إلى العربية .

ولعلنا نلاحظ المدى الواسع لاهتمام أونج بالموضوع نفسه على مدى أكثر من ثلاثين عاماً . ولعل هذا يكون سبباً كافياً يدفعوننا إلى ترجمة بعض أعمال هذا المؤلف إلى اللغة العربية ، وهو حل حد علمي لم يتجرع إليها من قبل . لقد بدأت ثورة جديدة في النقد الأدبي وتحليل نصوصه ، تنديد من أطروحات أونج وغيره بمن أرسوا دعائم نظرية التقاليد الشفاهية ، وعلى رأسهم ميلمان بارى Milman Pary وألبرت لورد Albert Lord في الستين سنة الأخيرة .

من الواضح أن أونج يرمى من اختيار عنوان مقاله إلى أن يستدعي إلى الأذهان مصطلح «البيت» والمعادل الموضوعي الذي أشار إليه لأول مرة في مقاله عن «حملت ومشكلاته» (١٩١٩) . وخلاصة ما يطرحه أونج هنا تتبلور في أن النقد الأدبي أسرته لثمة مجموع القصيدة ؛ أي أنها تحولها إلى شيء ينشأ عنها ، وأن حل الناقد ، كي يحدد توازناً لهذا الميل إلى النظر إليها ، أن يعالجها بوصفها حدثاً كلامياً ، من حيث إنها تنتمي إلى عالم الصوت ؛ أي بما هي صوت . ذلك بأن القصيدة وسط يقابل فيه شخص ما «دخيلة» شخص آخر . وهذه «الدخائل»^(١) لكونها بلا مكان ، تؤسس — إذا استخدعنا اصطلاح «مارتن بوبر Martin Buber» — «أنا / أنت I / thou» بدلاً من علاقة «أنا / هو I / it» ، التي هي سمة للمعلم . «إن أعمال الأدب» ، كما يقول أونج ، «تتألف من كلمات ، ... والكلمات نفسها تحفظ في نفسها وبشكل حتمي بشيء من سرى ميلادها الدخيل في باطن تلك الدخيلة التي هي شخص ما» . وبدلاً من أن تكون أعمال الأدب مظاهر سطحية لهذه الدخيلة ، فهي — إلى حد ما على الأقل — مظاهر «فيض» لها أو مظاهر «إيجاز» .

ولا تسعى مقالة أونج إلى تقى فكرة القصيدة من حيث هي شيء ، بل إنها تمجد في سبيل طرح ثنائية جدلية على النقد الأدبي ، بحيث يمكن رؤية العمل الأدبي في إطاره : السمعى والموضوعي . وجهة النظر هذه تدب بالكثير لتقاليد الفلسفات الظاهرية والوجودية ، التي ترفض في بعض أشكالها تقسيم الخبرة إلى ذات وموضوع ، وتدعو إلى معالجة الأدب بوصفه حدثاً كلامياً ؛ بما هو حوار ، ومن حيث هو خبرة مباشرة للأشياء في ذاتها .

ولعل مراجعة الكاتب في الجزء الأخير من مقاله لمشكلات نقدية ولا تزال عصية حتى اليوم — بعبارة المؤلف — تمكس بلورة مبكرة من منظور جديد لقضايا في النقد الأدبي لا تزال تشغلنا حتى اليوم . ذلك بأن المنظور الجديد للمؤلف كتب له أن ينتمي بموازاة منظورات جديدة أخرى ، مع وجود بعض التداخل بين الاتجاهين ؛ وهو تداخل يدعو له أونج في هذه المقالة المبكرة . وعلى الرغم من ذلك فإنه يبدو في كتابه الأخير (١٩٨٢) غير راض عن نظرية الاتجاهات الجديدة تلك التي العمل الأدبي ؛ لأنها — في رأيه — لم تعد من الأطروحة الأساسية التي يؤمن بها . أما المشكلات التي يعرض لها هنا فهي : مشكلة «حدود» العمل الأدبي ؛ قضية النوع الأدبي ؛ وظيفة الناقد ؛ وأخيراً مشكلة التاريخ والتقاليد الفنية . وهو يتناهاها من خلال منظوره الأساسي الجدل الذي ينبغي أن يقوم بين المعادل السمعى — الشفاهي والمعادل الموضوعي في الفن والأدب والنقد والفكر الإنسان بشكل عام .

وأخيراً ، لعل ترجمة هذه المقالة إلى اللغة العربية تكون مراجعة مهمة جداً لذلك النقد الأدبي الذي شغلنا ساحتنا الفكرية العربية منذ أوائل القرن ، متبلورة في نقد مدرسة النويان (١٩٢١) ، وحتى العقد الأخير ، حيث لم نقرع بعد من الحديث حول البثيرة وما بعدها من نظريات النقد الأدبي . وهذه المراجعة لا بد منها لأنها تقيم توازناً بين المغلية الكتابية التي سادت الثقافة الغربية وأنتجت عنها وتقدمها في القرن العشرين بخاصة من ناحية ، والعقلية الشفاهية التي ينتمي إليها جل نتاجنا الأدبي ، وبخاصة الشعر ، من ناحية أخرى .

وسوف أدخل هوامش المؤلف في المتن بين قوسين (وهي ليست كثيرة) ؛ وذلك من أجل أن أكرس الهوامش في نهاية الترجمة لتلك التي سوف أضيفها ، توضيحاً لنقطة ما ، أو مناقشة لبعض آراء المؤلف ، أو ترجمة لمعلم .

«ليس الصوت إلا هواء مكسور»

تشوسر

(٩)

دواماً من البرزخ . ومعها يكن من أمر ، فإن ثمة تشبيه مؤكداً لهذه الموازنة بين القصيدة وشيء ما ، يتسم به عالم الناطقين بالإنجليزية في الوقت الحاضر . وهنا نجد كلمة كثيرة من النقد تشغل على هذه الموازنة ، التي لا تتجدد فحسب في عتاون مثل عنوان كتاب كلينت

إن تشبيه القصيدة بأثر من الآثار أو نوع ما من الأشياء هو تشبيه قديم ، على الأقل منذ أن قال هوراس عبارة «لقد بنيت أثراً أكثر

إن هذا التصور ، بطبيعة الحال ، له مشروعته ؛ فهو يذكرنا بمفاهيم «صُورَة»^(٢) سائدة ، سابقة عن الشعر «الحكم» و«الواضح» ... المصنوع ؛ أي المصنوع من الصور (مع ميل إلى الصور المرئية) بدلاً من الكلمات . ولم يزل رد الشعر إلى الصور المرئية يحوي بنظريات أفلاطونية وأرسطية مبكرة عن الشعر ، من مثل «النظرية الكوداكرومية» ، التي تتبناها سير فيليب سينل : «الشعر يجعل المشب أكثر انخراطاً والورد أكثر احمراراً» (انظر «دفاع عن الشعر» لسينل في آدمز ص ١٥٧) . ولكن صحيحة الصوريين أكثر إغراقاً من فكرة سينل وغيره عن القصيدة بما هي صورة «تتكلم» . (انظر هوراس ، فن الشعر ، آدمز ، ص ٧٣) .

(٢)

كثير من هؤلاء النقاد المشيمين بفكرة الأشياء ، والبنيات ، والميالك ، والنظم التراكمية ، أكدوا جميعاً أن الشعر ينتمي إلى عالم الصوت حتى وهم يبدون هذا العالم في شروح مؤسسة على ثنائيات مكانية . ولكن لكي ننظر إلى العمل الأدبي في وجوده الأبدى الشفاهي والسلمي ، علينا أن ندخل بشكل أكثر صفاً في عالم الصوت هذا في حد ذاته ، عالم أنا / أنت "I / thou" ، حيث يتواصل الأشخاص مع الأشخاص من خلال ذلك الزين الداخلي للماء والأسرار ، الذي يزودنا به الصوت على أفضل ما يكون ، وأصليين بين دخائل بعضها البعض بطريقة لا يمكن لأحد منا أن يصل بها إلى داخله «شيء» ما على الإطلاق . هنا ، بدلاً من أن نخترق الكلمات إلى أشياء أو أقاربهم أو حتى أفئدتنا ، نأخذها ببساطة على نحو ما هي عليه وبشكل أكثر جوهرية ، بوصفها أحداثاً كلامية ، أو- بعبارة أخرى- بوصفها صيحات . إن كل فعل للمقول ، بما في ذلك الأدب كله ، هو جلياً بمثابة صيحة ؛ صوت ينطلق من داخله شخص ما ، تكيف وفقاً لتنفس الإنسان زفيراً يحفظ بالصلة الوثيقة بالحياة التي نجدها في التنفس ذاته ، والتي تسجلها اللغة في اشتقاق كلمة نفس بمعنى نفس^(٣) . وإن ذلك الذي يفقد نفسه يفقد كذلك معطاه . ولعلنا نضيف : إنه يفقد حياته كذلك . إن الصيحة التي نفاهاً ، أذننا ، ولو كانت صيحة حيوان ، هي ، بناء على ذلك ، علامة على شرط داخل ؛ وهي في الحقيقة شرط لتلك البؤرة أو فورة صفة الداخلية الخاصة بالوجود الذي ندهوه حياة ، إنها غزو لكل المحيط الذي يلف الكائن الحي من خلال الحالة الداخلية له ، وغزو لمحيط الإنسان من خلال وعيه الداخلي ذاته . ودخيلة الإنسان لا تظهر نفسها بشكل كل ، ولا تفقد جوهرها الداخلي خلال هذا الغزو ، بل على العكس تماماً ؛ إنها تحفظ به ورياسة جاشها في الصيحة ، وتعلم لكل ما يوجد خارجها أو من حولها أن هذه الدخيلة موجودة ما هنا ، تظهر نفسها للآخرين ، وراضية التخل عن ذاتها . إن صيحة المجرع ؛ صيحة الإنسان الذي يعاني ، تغزو ما يحيط به من كانتات ، وتلح

بروكس «للقارورة المحكمة الصنع» ، أو كتاب وليام ك . ويمزات والأيقونة اللغوية» ، بل توجد في أساس كثير من تفكيرنا وكتابتنا النقدية الأكثر فعالية من غيرها ؛ فريتشاردز ، في كتابه «العلم والشعر» ، يتعامل مع القصيدة بوصفها «هيكلاً» له جسم من الخبرة ، بما هي «بنية» من خلالها «ترتاضف التنبؤات» التي تشكل الخبرة جنباً إلى جنب (انظر أيضاً «التد العلمي» ص ٨٥٧ من آدمز) . ويصحب وينه ويلك وأوستن وارن في كتابها الزايف التاثير «نظرية الأدب» ؛ عن سؤاها الأساسية حول كيفية وجود عمل أدبي من خلال شرحه بوصفه «بنية» من المعايير أو «نظاماً تراكمياً» من القواعد . وتؤكد المقالة العظيمة لـ ت . س . إليوت «التقاليد والحاجة الفردية» ، النظر إلى القصيدة من حيث هي «أثر» ، وتلجج التقاليد بدون اهتمام زائد بتشكيلها اللغوي في حد ذاته . إن التقليد الشعري ينظر إليه هنا دون اهتمام واضح بخاصيته السمية الجدلرية بوصفه حواراً بين إنسان وإنسان ؛ حواراً يحقق فيه كل تعبير لغوي وجوده . إن الائتلاف مع التقليد عند السيد إليوت ليس مجرد ائتلاف أو لحناً مصاحباً ، ولكنه أشياء «تتلام» بعضها مع بعض . إن العملية الإبداعية هنا متخيلة خارج عالم الصوت ، في مصطلحات (الأشياء) الكتيبة المتخاطلة . وعلى الرغم من تكرر السيد إليوت للحال لهذه الفكرة ، فإن «معاله الموضوعي» (انظر «عاملات ومشكلات» ، آدمز ، ص ٧٨٩) مشهور بحق ؛ لأنه صحيحة معشدة حالة عقلية كاملة ، متأسسة على عالم المكان والأسطح . ومن الجدير بالملاحظة أنه في إيان نشر مسرحية «الكتاب الفلحة» لـ إليوت^(٤) أصبح رمز الأداة التي أكثر التزاماً بالوعي والملموس . إن بطل المسرحية السير كلود مولمفس ، الذي أحقق في أن يكون فناناً ، وإن كان شاعرًا بالمثل الأوسع للكلمة ، يظهر لنا في هذا العمل بوصفه عزلاً فاسداً .

إن الانحياز إلى ما هو مرئي وملسوس أمر يتقاسمه الشعراء أنفسهم حينما يتكلمون عن إنجازاتهم . فـ أرفيساليد مكليش^(٥) ، الذي كان دائماً راصداً حساساً للانجماحات النقدية والأدبية في عصره ، يطارن في قصيدته «فن الشعر» بين القصيدة وجملة من «الأشياء» غير اللغوية ، المدركة في صورها المرئية والمادية :

على القصيدة أن تكون ملموسة وبكها
مثل حبة فاكهة كَرَوِيَّة الشكل ؛
أن تكون قديمة قَدَمَ اليداليات العالقة بإيهام اليد ؛
خرساء
صامتة صمت صخرة منشفة
من سلسلة صخور الماء قد غما الطحلب عليها -
على القصيدة أن تكون صامتة
صمت طيران الطيور .

ترفض أن تخضع بشكل كامل لأي من تلك المعايير الخاصة بالوضوح أو التحدد (التي يعنى «الاكتشاف» مثلاً) يحدث في اشتقاقنا للكليات على أساس المفردة والربط فيها بينها (على مستوى السطح) ، كان تكون واضحة (مكتشفة) ، أو مشروحة (مألفة منبسة) ، أو معرّقة (ذات حدود جامدة مائة) ، بل ترفض الكلمة كذلك أن تكون واضحة على نحو كلى (منفصلة عن أصلها أو خلفيتها) أو متميزة (مستتبّة في أرض أخرى) .

ولعل لا أعبر بشكل صحيح عما أريد أن أقوله هنا عندما أقول ببساطة أن الحدث الكلامي ، وبصفة خاصة العمل الأدبي الحقيقي ، ذو «عمق» ، ذلك لأن العمق مفهوم من المفاهيم التي يمكن أن تبدي في مصطلحات الأسطح ، بشكل نهائي ، إن لم يكن بطريق غير مباشرة . أما مفهوم الدخيلة فلا يمكن أن يتبدى في هذه المصطلحات ؛ لأن ما أعنيه هنا هذا المفهوم هو على وجه التحديد المقابل لمفهوم السطح ؛ هو ما ليس له سطح على الإطلاق ، ولا يمكن أن يكون له أبداً .

إن اللغة تحفظ هذه الدخيلة لأنها هي والمفاهيم التي تولد معها تبقى دائماً الوسط الذي يكتشف فيه الأشخاص مرة بعد أخرى أهم أشخاص ، بمعنى أنهم يكتشفون دخالهم وأنفسهم الحقيقية . والأشخاص الذين لا يتعلمون (بطريقة أو بأخرى) كيف يتحدثون ، يظلون بلهاء ، غير قادرين على الدخول ، بمعنى الكلمة إلى عالم أنفسهم . وعلى الرغم من حقيقة أن الحدث الكلامي نفسه ينبغي أن يكون دائماً مرجحياً ما ، هل الأقل بشكل غير مباشر ، إلى حقيقة خارجية بالإضافة إلى مرجحيته الداخلية فإنه لا يمكن التخلص من طبقة صوت الحدث الكلامي الذي ينطلق نحو داخلية التكلم ، فضلاً عن داخلية السمع ، الذي يبعد في داخله كليات التكلم ؛ وبهذا يفهمها . وبسبب هذه المرجحية المزمومة للغة ، إلى الشخص وإلى الشيء ، فإن عبارة «إليك لا أنهم» يمكن أن تكون معادلة لعبارة «الأشياء التي تحاول أن تقولها لا أهمها» .

ولكن إذا كانت اللغة إجمالاً توجه بعض نحو داخل الإنسان ، متكلماً كان أو ساعماً ، فإن الأدب ، من بين كل أشياء اللغة ، يجوز من بعض التواضع على أعظم قدر من الدخيلة ، لأنه يوجد ، متميزاً من أشكال التعبير الأخرى ، داخل وسط الكليات نفسها ولا يسعى إلى الحروب من هذا الوسط . ذلك في حين أن معظم أشكال التعبير الأخرى ؛ إن لم يكن جميعها ، تطمع ، بمعنى ما ، إلى مثل هذا الحروب . والتعبير العلمي يسير بشكل غطى في هذا التوال ؛ إنه يحيط الكليات بتبريفات وسواج من كل نوع لكي يحفظها إلى مدى يمتد من أن تدل على حيايتها المطلقة داخل عالم التواصل الداخلي الخفى بين الأشخاص ؛ ذلك العالم الذي جاءت إلى الوجود من خلاله . التعبير العلمي يسير نحو الشرح الكامل ، وهو يلوى الكليات نحو أغراض عريضة على حساب أهداف جهرية ؛ بمعنى أنه يحاول أن يحفظ مرجعية الكليات إلى الواقع «الموضوعي» تحت نوع من التحكم الخارجي . إن العلم يستند بكل ثقله على الرسوم البيانية أو على مقاييس ذات أشكال تعظيمية .

هل أولئك الذين يسمونها . ذلك لأن المخرج لا يتخلل أبداً عن نفسه التي بدائله . ولأن هذا الغزو في حالة الغارة أو الهجمة المفاجئة على دخال الآخرين يكون كذلك بمثابة قمل جانب بشكل غريب ، فإنه لا يتضمن قدراً كبيراً من فعل الخروج إلى الآخرين بقدر ما يتضمن من فعل جذب دخال آخرى إلى غموم وجوده . إننا نقول إن صوت الإنسان الذي يرح به الأمل «ياسر» اهتمام الآخرين ؛ «ياسر» أنفسهم ذاتها ، وه يورطهم معه ، من خلال جذبهم إلى داخلته ، وإجبارهم على مشاركته حالته تلك المقابلة لهم .

وليس ثمة ، في الحقيقة ، سبيل لأن تجسد صيحة ما نفسها تجسداً كاملاً . إن علامة ما تصنعها ألبينا سوف تبقى بعد أن نرحل ، ولكن حتى أحيائها الفيزيائية ، الجسدية ، مثلها مثل الأحياء الروحانية للوحى – التي تنطلق الصيحة منها – عندما تتوقف عن العمل بوصفها أحياء ، تكون الصيحة نفسها قد تلاشت . وفيها لما قد أنتجه شخص ما على مستوى المكان – كان يكون قطعة من كتابة أو صورة – ليس معناه على الإطلاق أننا نتأكد من أنه حى . لقد أحسن أن هذا الاختزال البسيط للصوت إلى هواء من خلال جهاز مكالم جاهد على أسطوانة فونوغرافية أو شريط تسجيل) فهذا معناه أننا متأكدون أنه حى .

«ليس الصوت إلا هواء مكسور» – هكذا يقول النسر الثثار المتحللق الذي يطوف حلقاً في حلم تشوسر في بيت الشهرة . ولم يقتصر الأمر على أن يفتقر قلب تشوسر المروعب وطائر اللب إلى فهم لحظة سحابه هذه العبارة ، بل إن لسانه قد التصق بطفه من الدخال حين فاهما . لقد أحسن أن هذا الاختزال البسيط للصوت إلى هواء «مكسور» ، ومن ثم إلى عناصر مكاتية ، كان أمراً غير حقيقي من الناحية النفسية ، وأمرأ سطحي أكثر عما ينبغي . واليوم لدينا الوهي نفسه مثلاً كان لدى تشوسر ، وإن يكن في سياق أكثر تعقيداً . فنحن نعرف أننا نستطيع أن ندرس الصوت من خلال الموجات القياسية ، على رسوم بيانية وعلى أجهزة رسم الليلدات ، على نحو يجعلنا نفسيه بآلاف الطرق المختلفة . ولكننا نعرف أيضاً أن لهذا الاختزال لكائن للصوت ، الذي يصده بشكل تام ، والذي يمكننا من أن نتناوله علمياً وبدقة متنامية ، حياً واحداً فائق الخطورة .

فمن خلال هذه الدراسة للصوت نعرف كل شيء لها هذا الصوت نفسه . ولكي نعرف كنه الصوت ، ينبغي علينا أن نوجده بشكل حقيقي ؛ أن نسمعه . وما أن نسمعه ، حتى نؤكد صمة الغموض فيه – تلك التي نجعلها متميزاً حقاً من أي قياس أو رسم بيان – نؤكد نفسها مرة أخرى . وهذا – على وجه الدقة – ما يجعله يَصُوت .

إن كل تمييز لفظي ، وبصفة خاصة كل أب حقيقي ، يظل إلى الأبد شيئاً تكتشفه الأسرار ؛ وذلك بالنظر إلى دخيله غير الاصطناعية ، المتصلة بهذا الاقتصاد المزاوج وغير القابل للاختزال ، والداخل لمالم الصوت ، فالكلمة – مثل النفس أو الشخص –

يعني الحكم ، الذى لا يعنى بلوغه شرحاً أو رسماً يائياً ، وإنما يعنى قول نعم أو لا . والنقد ، بوصفه «قائلاً» نعم أو لا ، هو بمثابة أحد سكان عالم الصوت . إن فكرة الحكم ، المتمثل فى فعل الإثبات أو النفي لا يمكن أن تقتزل ببساطة اصطلاحات التثايل للكنس . وهكذا فإن النقد أو الحكم ، بوصفه فكرة قابلة للتثايل على نحو مؤكد بطريقة أو بأخرى فى كل العلوم ، يرتبط بشكل لاقت للانتباه إلى أقصى حد بإجراء عمليات فى الأدب ، أو فى الأعمال الفنية ، التى هى أيضاً ، على نحو ما سوف نرى ، بوسائلها الخاصة «كليات» . وهذه الحقيقة تحمل شهادة مشاكسة لحقيقة أخرى هى أن الأدب يتحرك بالتأكيد فى ملكة الكلمة . وفضلاً عن ذلك ، تشهد الأعمال الفنية على حقيقة أن الأدب «والفن» يوجدان فى علاقة خاصة بدخالة الإنسان ، بتلك النفس المؤثرة على نفسها ، الأكثر غرابة ، والأكثر استمراءً ، على نحو ما يصفها جيرارد مانل هوبكنز^(١) ، تلك النفس التى ترد إلى الأبد ، ملفوفة فى قرارها الغامض للمبرح به مبداءة ، للفرقة بإحكام ، والصاعدة ثملاً إلى (لا) أو (نعم) ، (عن صورة شخصين شابين جميلين ، ص ٢٨) .

وأنا أعتقد أن مثل هذه الاعتبارات أو المنظورات ، ينبغى أن نطلعن من طموحاتنا النقدية إلى اختزال العمل الأدبى - ونودجه الأمتل القصيدة - إلى نوع من الموضوع . ذلك لأنه ، على الرغم من أن أعمال الأدب - على نحو ما يزعم إليوت يعنى فى مقاله من المعادل الموضوعى - ليست تمييزاً عن الشخصية ولكن هروباً من الشخصية ، وأنها فى هذا لا تشابه لحوار المعادى ، فلها بما هو ذلك ليست - على وجه التحديد - هروباً إلى موضوع ، إلى شيء يمكن إدراكه إدراكاً صحيحاً ، ولو على سبيل التشبيه ، فى اصطلاحات الأسطح والإدراكات المرئية أو للموسمة . فالأعمال الأدبية تتكون من كليات ، وهى - كما أقررنا - كليات تحفظ فى نفسها حصناً بشيء من دخيلة ميلادها داخل تلك الدخالة التى هى شخص ، وبوصفها صيحات تنطلق إلى «الخارج» ، ولكنها ليست امتدادات أو إسقاطات للدخيلة . وبهذا المعنى فإن وجهه نظر كامو وسارتر عن الإنسان ، بوصفه دخيلة «تظهور» نفسها ، ليست صحيحة تماماً بالنظر إلى واقع الموقف الإنساني . إننا نكون أكثر توفيقاً لو احتفظنا باستماراتنا بحيث تكون أقرب إلى عالم الصوت ، وفكرنا فى الكلام والأعمال الأدبية من حيث هى «مظاهر فيض» ، أو - بشكل أفضل - مظاهر إيجاز لدخيلة ما . إن كل الكليات التى يطلقها التكلم تبقى ، كما رأينا ، بشكل ما مرتبطة به داخلها ، لكونها دعوة لشخص آخر ، لدخيلة أخرى ، كى تشارك دخيلة التكلم ، دعوة إلى الدخول فيها ، وليس للنظر إليها من الخارج . إن الثنائية الجدلالية الميجلية (السيد / العبد) تكشف عن بصيرة رائعة جزئية ، ولكنها لا تغطى كل العلاقة (شخص / شخص) ، التى تكشف عن الصوت بوصفه صوتاً .

ولما كانت كل الأعمال الفنية عفاً ما أجدأ كلامية ، تعبيرات مشتقة من النفس الإنسانية ، فلها - كذلك - تتم من هذه

ومع ذلك فإن التعبير العلمى يضع تصميماته على أساس اللغة وإن يكن توفيقه ما هنا توفيقاً جزئياً ليس إلا ، وذلك لسببين : الأول ، أن الضبط العلمى للمصطلحات من حد ذاته نشاط علمى ، وليس تكتيكاً فى تناول الموضوع ، ومن ثم فهو يكشف عن دخيلة خفية بعينها . وقى أى لحظة من التطور ، لا يكون العلم نفسه ، ناهيك عن الفلسفة ، إلا حواراً مفيداً .

وثانياً ، يستطيع العلم بوصفه مصدر نفسه فى مصطلحاته الصحيحة أن يفيد فحسب من ذخيرة الكليات أو الوحدات الصرفية التى جاءت إلى الوجود بطريقة غير علمية أو لا علمية ، وهذا أمر يدعى إلى العجب . لقد كان على العلم أن يؤسس نفسه داخل لغة حية حقاً ، لغة طالعة إلى الوجود عبر اشتقاقات متحكم فيها بطريقة غير علمية . وهكذا فإن صياغة التعبير العلمى والمفاهيم العلمية يتم تخفيفها فى كل مكان بوابات غير علمية . وسوف يظل الأمر هكذا دائماً . بل التحليل الأخير ، تستطيع كل العلوم بشكل ما أن تبقى وتستمر من خلال الشرح فى مصطلحات غير علمية ، وإلا فإن أمدها لن يكون قادراً على العبور من عالم الكلام الإنسانى العادى إلى عالم اللغات العلمية ، إلا أن يكون قد ولد فى هذا العالم الأخير . وهذا يعنى أن العلم ، على نحو أساسى ، لا يستطيع أن يبتزع كليات جديدة بشكل كلى ، إنه يستطيع أن يبتزع فحسب تركيبات من تلك الكليات أو الوحدات الصرفية التى ورثها من التاريخ ، أى من العالم الداخلى الذى قد تواصل فيه الإنسان مع الإنسان عبر أزمان بالغة الطول ، فى حوار بالغ القدم ومركضى فى قصة الإنسانية ، ومستمر فى تلك الدخيلة المجدبة لعالم الصوت . ولأن هذا العالم الذى يعمل فيه العلم عالم داخل ، ومن ثم غامض وغير مشروح ، فإن على العلم والفلسفة نفسها أن يسبحا بطريقة ما إلى التعبير عن هذا العالم خارجياً . ولهذا فإن شأن العلم ، وشأن الفلسفة بطريقة مختلفة ، أن يشرحا ، أن «يكشفا» أو «يجربا» ، أن يفسرا ويستجليا الألفاظ ، تلك الألفاظ التى لعلها لن تغفل ألفاظاً بالمعنى ، وذلك لأنها ، على نحو ما ، سوف تبقى دائماً هكذا بصورة جزئية .

(٣)

وعلى الرغم من أن النقد ليس له أن يصبح معادلاً للعلم ، فهو إلى حد ما شرح ، وهو يمتلك شيئاً من هذه القوة العلمية نفسها . وإذا لم يكن للنقد نفسه أن يصبح قصيدة فإن نقد القصيدة ينبغى أن يتضمن بعض التوضيح . ولعل موضوع النقد البثالى هو أن يقدم الفارزى بشكل أكثر اكتضالاً إلى الموضوع الذى هو القصيدة ، ولكن تكتيكاً سوف يكون إلى حد ما «توضيح» أشياء بعينها .

ويجب الإقرار بأن النقد يسلم فى وضوح ، أكثر مما يسلم العلم ، بغموض اللغة . ونظرة واحدة إلى معنى النقد نفسه ، مؤيداً بالاشتقاق المعقد للفظ ، توضح هذه الحقيقة ، لأن النقد جدلاً

مباشرة إلى لا شيء» على الإطلاق . للموسيقى تملأنا على ما يمكن أن يقوم به الصوت في سبيل التواصل الخالص بين داخلية شخص وأخرى ؛ بين شخصين ؛ بين معرفة ومعرفة ، وبين حب وحب ، وذلك لا يكون إلا إذا لم يجد الصوت نفسه متورطاً كذلك في تخیل الأشياء ، ومن ثم متورطاً في شبكة الشرح التي يعمل فيها الصوت الإنسان ، والتي هي نصف حجته في الوجود .

ولكن على هذا الأساس ، ولأن الموسيقى ليست متورطة مباشرة مع عتامة الأشياء — إلا إذا كانت متشعبة مع شيء بعينه ، وهذا لا يكون إلا في الحد الأدنى ، ولكونها صوتاً خالصاً ، وليس الصوت إلا هراء مكسوراً — تمسك للموسيقى من أن تتعرب من نصف المستوية المزدوجة للصوت الإنسان ، الذي ، في إعطائه حدثاً كلياً للكلمة الإنسانية ، ينظر إلى الداخل وإلى الخارج بشكل متزامن . وفي حين أن الموسيقى ، في أكثر أشكالها نقاء ، غير متجهة إلى الداخل ، بمعنى أن تكون ذاتية بشكل خالص ، فهي مع ذلك متجهة إلى الداخل ، بمعنى أنها في حين أنها تتكلم فإنها لا تقول شيئاً — أي ، لا شيء . إن الموسيقى الخالصة لا تبالي بكل الجهود من أجل إعطاء التمثيل ، إنها تخلق خالصاً ، ولكن بسبب هذه اللامسؤولية المحسوسة ، التي تدن لها الموسيقى بجهاها الفاتن ، تحمل الموسيقى داخل نفسها جرفوة انحلالها . وعندما تنظف «كلمة» ما ، غير معينة بأن ترمز إلى شيء — برغم حقيقة ارتباطها إلى عالم الصوت وعلمته ، وأنها تفتت على هذا الموقف — فإنها سرعان ما تنسقط هذه الكلمة حقاً بعد مدة قصيرة من كونها صوتاً ؛ وذلك لأن الصوت الإنسان — برغم داخلية — لا يحقق كونه الداخل إلا بأن يحمل خارجاً أيضاً . إن للموسيقى ، في كونها صوتاً خارجياً لا شيء ، تقيض بذاتها وهمية . وفي كونها تعبيراً عن لا شيء ، فهي كذلك ، في التحليل الأخير ، صوت لا أحد . ولهذا السبب ، كلما أصبحت للموسيقى موسيقى خالصة ، خاطرت بأن تكون متوحدة مع الرياضيات ، هل نحو ما بين لنا تارغيت القرن في العصر القديم والصور الوسطى ؛ وهكذا لا يصبح منظوراً إليها على الإطلاق بوصفها صوتاً . ويعمل العملية الفنية إلى أحد طرفيها ، فإن الموسيقى تتكشف — من ثم — عن التوترات المشبعة التي يعمل في ظلها الفن كله ، والتي ينبغي أن يبدل قصارى جهده دون توقف ليبدعها ، دون أمل قط في نجاح كامل . إن هذه التوترات تكشف عن نفسها بصورة أكثر إدراكاً في عملة الصوت ؛ لأن الفن كله ، بوصفه صوتاً أو كلمة ، يوجد مع مرجع خاص إلى هذه المملكة .

إذا كان من المرغوب فيه أن يجاوز النقد الأدنى اعتماده السليم والمسلم به في موضوع «الفن أو الدلائل الموضوعي» ، وذلك من خلال إعطاء اعتماده أكثر وضوحاً إلى الساتر الشفافية — السعمية اللازمة للفن كله ، وبخاصة تلك المرتبطة بالأدب — فإن المرء يستطيع أن يقرع أن المنظورات المطروحة من وجهات نظر الفلسفة الظاهريّة والوجودية ينبغي استغلالها في هذا الصدد إلى

الداخلية . وحتى أعمال الخرف في «الكاتب القطة» لإليوت ، أو استأنفنا تأملات سير كلود ، تتكون هذا المعنى من كلمات ، مرجحة لأصداها الحياة الإنسانية ؛ وذلك لأن سير كلود يستمر في تشخيص خبرته بالخرف من حيث هو أداة للتواصل بين الأشخاص :

ولكني عندما أكون وحدي ، ولقظ إلى شيء واحد لمدة كالية ،

يتملكني أحياناً هذا الإحساس بالانفصال

مع الصانع الذي أنكلم عنه ..

إحساس بشئونة متجنية

تعمل الحياة محتملة ...

(٤)

إن قطعة الخرف تساعد على الربط بين الفنان للجهرول والمراقب في أسوأ كثيرة من نواح مخلفة ، بحيث توحدنا في كل تدخله الكلمة ، أرى كل لا يدخلها . لكن إذا كان يمكن أن يقال إن قطعة من الخرف أو أي موضوع آخر للفن يشكل في كلمة أو كلمات ، فإنه يمكن أن يقال إن الأعمال الأدبية تعمل الشيء نفسه أو حتى ما هو أكثر . إنها لا تشكل نصيب في كلمات ، بل إنها تتكون من كلمات . ولهذا السبب فهي تبقى أكثر غموضاً من بين كل أعمال الفن ؛ أكثر غموضاً ، حتى من الموسيقى ، التي هي ، متميزة من الكلمات ، صوت خالص ، ولكنها صوت ذو مرجع إنساني مفقود .

من الشائع أن أرسطو قد لاحظ ذات مرة أن للموسيقى هي أكثر الفنون محاكاة (السياسة ، ٥) ؛ وهذا يتضمن أنه ، مادام الفن محاكاة ، فإن للموسيقى هي الفن الأكثر إنجازاً — وهي فكرة متناقضة إذا كانت فكرتنا عن المحاكاة تتشكل أساسياً من خلال مرجع ، حتى ولو كان مرجعاً منظوراً لعالم الرؤية واللمكان . فإذا يحاول عمل من أعمال بيتهوفن أو بارتوك أن «يماني» من معنى مرجوح خارجة ؟ ومع ذلك فإن ملاحظة أرسطو لا تحتاج منا أن نفسرها في اصطلاحات مثل هذه الأبنية ؛ فيبدو أنها تحث على أصلها على فكرة يمكن أن تطور بطريقة أخرى ، على الرغم من أنه من وجهة نظر أرسطو في التاريخ العقلي لا يمكن لهذا التطور أن يتحقق بشكل واضح . والفكرة هي : من بين الفنون ، تتفرد الموسيقى بنوع من الأولوية ، مادام لعالم الصوت الأولوية فوق عالم اللمكان في الخلق الفني ، لأن الفن كله ينبغي دائماً على نحو ما أن يكون صوتاً أكثر منه شيئاً . إن للموسيقى الخالصة ، بمعنى الصوت اللحن أو المارمول دون كلمات ، برغم ما فيها من نقص يرجع إلى عدم كونها صوتاً إنسانياً ، لا تزال ذات أولوية بعينها تتقدم الصوت الإنسان نفسه ؛ وذلك من جراء وجودها بشكل كل داخل الصوت . إن الموسيقى صوت مستقل من حيث هو صوت خالص ، وإماز بشكل

فعب قبله ، وهو عمل كبير واحد في المستقبل ؛ وهذا يحدث ، لأنه على وجه التحديد ليس مجرد موضوع ، بل شيئاً قيل ، « كلمة » ؛ لحظة في عداثة سائرة في الزمن . إن التفكير في العمل الأدبي والحديث عنه بوصفه لحظة في حوار يولد لدينا وعياً بإمكاناته التاريخية « المفتوحة » أو غير المقيدة ، ووعياً بعلم مشابته لـ « شيء » متميز . إنه يظهر بما هو شيء ، مثل كلمة سارتر و موجود لادته » و ليلثل « موجود في ذاته » (انظر « الوجود والمعدم ؛ لسارتر)

وهناك منطقة أو مشكلة أخرى في النقد يمكن أن نتعامل في اصطلاحات الأداء الشفاهي والسمعي ، هي قضية النوع الأدبي ؛ فعل نحر ما تقاوم القصيدة أو أي عمل فني آخر بما هو كلمة التأطير الكامل من حيث هو « موضوع » يفكر في ويحدد بشكل واضح ويميز في المكان ؛ فهكذا نأخذ تقاوم القصيدة التأطير . الكامل في مصطلحات الألفاظ والأنواع الأدبية ؛ وذلك لأن هذه الألفاظ والأنواع تمثل محاولة للتصنيف الواحد والإلزام ، وهي بهذه الطريقة تنطوي على مدخل ضروري بالتأكيد ولا يمكن تجنبه من أجل أغراض الشرع ، ولكنه لا يمكن أبداً أن يكون مدخلاً شريعياً في حالة أعمال هي — مرة أخرى — ليست موضوعات بل لحظات في حوار . إن الوعي بالأمر على هذا النحو يمكننا من أن نشرح لأنفسنا حقيقة مزعجة نعرفها جميعاً ، وهي أنه يوجد ، بمعنى جاد حقيقي ، وحدة بين كل الأعيال المختلفة لكاتب واحد ، على سبيل المثال جوناثان سويفت (ليكن مثلاً من كاتب استخدم تنوعاً عظيماً من الأنواع الأدبية) ، سواء أكانت قصائد غنائية أو نثرًا قصصياً عن الرحلات ، أو عندما أدبية ليكن شطاف (اسم مستعار لسويفت وستيل) ، وهذه نوع من الحطب أو الكراسيات الساخرة . وهذه الوحدة أعظم من تلك الموجودة في الأنواع الأدبية التي تنتمي إليها هذه الأعيال على حدة . وأساس هذه الوحدة هو أن هذه الأعيال جميعاً بمثابة الأحداث الكلامية ؛ الكلمة ، التي تنتمي لإنسان واحد .

ثالثاً ، ثمة اهتمام واضح بالبطيعة الشفاهية — السمعية للعمل الأدبي يمكننا من أن نضع أماننا بشكل أكثر اكتمالاً وظيفية الناقد ، بل أن نضع أماننا كذلك حقيقة أن النقد يكون باستمرار متعمداً في وجوده على وظيفية الناقد . لأن دور الناقد يصبح أكثر وضوحاً وأكثر تعقيداً معاً ، إذا تحققنا بشكل واضح من حقيقة أن الشعر كله والأدب جميعاً ، من وجهة نظر بينهما ، لحظة في حوار . فلن أن « موضوع » الفن الذي هو « مصنوع » من كلمات كان حقيقة — « موضوعاً » — ببلاته ، لاستطاع المرء أن يتحدث عنه دون أن يتورط فيه بالطريقة نفسها التي دائماً ما يتورط فيها الناقد — على الرغم من كل شيء — عندما يتحدث عن هذا « الموضوع » . ومع ذلك ، فإن الفن ليس ببساطة موضوعاً فحسب ، بل شيئاً نقف في زمن شخص ما (شخص تاريخي ، يتكلم في مكان بعينه ، في زمن بعينه ، وعلى إثر أحداث تاريخية وأدبية بعينها) بعد أن تكلم آخرون بشيء آخر ، ونتيجة ما تكلموا به . ويوصل الناقد هو كذلك شيء يعنق

مدى أبعد على أيدي النقاد الأمريكيين والبريطانيين . لقد حان الوقت لأن يفهم النقد بوعي نقاد مثل لويس لافيل ، وإدوارد بير ، وجبريل مارسيل ؛ ذلك الوعي الذي يعمل من الممكن أن تتصلب إلى حد كبير مع اللغة بوصفها صوتاً ، أي مع معادلات ليست « موضوعية » بشكل مجرد ، أو حتى ، بسبب هذا ، مع معادلات « ذاتية » تجريدية ، بل مع معادلات تجلّوز هذا التصنيف للموضوعي — الدان (الذي هو نفس مشتق من فكرة مرتبة غير منعكسة للواقع) . إننا نحتاج إلى المعنى الكيركيغاري للجدل ، ونحتاج كذلك إلى وعي بالعلماء الوجودية الضمنية للحوار — أي لكل التعبير المنظور إليه من وجهة غرضه ، تبادل بين « الأنا » و « الآخر » — على نحو ما سيجل بشكل متنوع في أعمال ما بعد الهيغلين ، مثل ياسبرز وكامو (في « السقوط » هناك كلام شخص واحد فقط مسجل ، ولكن الشريك الماهر في الحوار يصبح « الأنا » الذي هو القاري . ويبنى أن يلاحظ أن الشخص المتكلم هو الغاضي — الشخص الذي يقرر ، يقول نعم أو لا — وهو قاض نادم ، راح بأنه هو نفسه يحكم عليه بأن يحكم . وإذا كان لنا أن نتوقع أن هذه التطورات النمطية في الثقافة الأوروبية تضرب بجلودها في تربتها النمطية ، التي لا تزال أنجلوسكسونية ، وإذا لم يكن هذا التوقع أكبر مما ينبغي ، فإننا نستطيع أن نتعامل على نحو ترضي ويندرج أعظم مع مشكلات بينها في النقد لا تزال حتى اليوم عصبية .

أول هذه المشكلات هي مشكلة « حدود » العمل الأدبي . إن أي نقد يصير على أن كل عمل ينتمي إلى بوصفه كلاً ، بمعنى أن كل عنصر يحدد على النظام الداخلي للعمل ، فمثل هذا النقد سوف يتلصق بالعمل بوصفه صلاً ذا حدود متناهية . وإن الناقد ليعم في الحرية عندما يجد ، على سبيل المثال ، في الكتاب المدرسي المعروف بتأثيره ، ألا وهو فهم الشعر « كليكيت بروكس وروبرت بن واين » ، أن الأعمال الأدبية لها حقاً حدود متناهية ، كما يجد التسليم بأن « يقل أصواتاً إن كل عمل الشاعر هو في حقيقة الأمر قصيدة واحدة طويلة » أجزاءها القصائد المفردة . ولا يحاول السيد بروكس والسيد واين أن يفندا وجهة النظر هذه . ولكنها وجهة نظر مغرزة إذا أردنا معها أن نأخذ كل قصيدة بشكل مفرد من حيث هو موضوع متميز يوجد في منطقته الخاصة — « قانونية محكمة الصنع » — اللهم إلا إذا كنا راغبين في تذكر أن القانونية المحكمة الصنع هي كذلك ، بوصفها كلمة ، مثل القصيدة المفردة ، لحظة في حوار يالغ الطول يكون فيها ما يحدث داخل نفسية الفنان ويسببه في عمله تريداً لصعدى التطور الكلي للكون . ومن وجهة النظر هذه تكون القصيدة المفردة متميزة ، حتى وإن كان هذا التميز يفوق اللحظات النثرية في حوار ما ، على الأقل من حيث ما يوفره هذا الحوار من وحدة للتوقف والتأمل . إن هذه اللحظة توصل شيئاً فريداً لا يمكن الإمساك به خارج القصيدة . ولكن ، على حين أن هذا الشيء يقوم بنفسه أكثر ما يمكن لرذ سريع في عداثة ، فهو لا يقوم بنفسه كلية . إن كل عمل أدبي يحقق تقدماً متناهياً فوق ما

تحريكها بشكل ما خارج عالم الرنين والصوت إلى عالم المكان ؛ لأنه مادام المرء يهدف إلى أن « يشرح » أن « يوضح » ؛ أن « يبين » ، فهذا يعني أن المرء يهدف إلى التعامل مع معرفته من خلال تصورها - على سبيل التمثيل مع عالم الرؤية للمكان - و- الغضوه ، وليس مع عالم الصوت . إن مفاهيم من هذا النوع - تشرح ، توضح ، تبين - هي مفاهيم مؤسسة كلها على هذا التمثيل المرئي .

هكذا ، في مواجهة خيارين أحلاما مر ، يشتبك الناقد بجدل الموضوع والكلمة الذي يلتبس فيه العمل الفني وجوهره . إنه يستطيع إما أن يأخذ العمل بما هو موضوع ثم يحاول بشكل ما أن يحيله إلى كلمات - أو إذا كان العمل قطعة أدبية واقعا ، فلديه فرصة أكبر لإحاطته إلى كلمات-وإما أن يأخذ العمل بما هو كلمة ويحاول أن يوضحه ؛ أي أن يستغل شيه به- الأشياء . وبشكل عام فهو يقوم جزئيا بهذا وبذلك . ولما كنا الحائذين بعلم من حدود العمل الفني ، أو لعلنا نستطيع القول إنه يعلم من حدود الإدراك الإنسان والنشاط العقلي جميعا ، وإن أردت الحق ، فإنه يعلم من تنامي التناهي . ذلك أن كل الموضوعات في هذا العالم الخاص بنا هي بمعنى ما كلمات ، وجميع كلماتنا تدعو إلى المتابعة بوصفها أشياء . وفي هذه العملية يمكن للناقد ، مثل الشاعر نفسه ، أن يُغفر الموضوع في كلمات أو يفك شفرة الكلمة إلى شبه موضوع . ولكنه لا يستطيع أن يفهم بالأمرين معا ، فالكاتب أرضى في قطاع يعني التحل عنها في قطاع آخر . ومع ذلك فالمسألة الكلية لا تكون أبداً في مثل هذه المكسب النهائي-ويستطيع الناقد ، مع ذلك ، أن يتغلب على هذا الموقف المخرج الذي ينفذ نفسه فيه ، على الأقل إلى الحد الذي يتحقق فيه أنه موقف مخرج . فالحقل لا يستطيع أن يتجاوز حدوده بشكل مطلق . ولكنه يستطيع أن يتعداها إلى الحد الذي يتصرف فيه عليها بما هي حدود . وينبغي أن ننسى لدينا ومعا بالحدود التي يجب أن يعمل داخلها كلا المعطين من النقد ، كما ينبغي أن نطور تكتيكات تحدثت من هذه الحدود .

وأخيراً فلأننا بحاجة إلى اعتراف أكثر وضوحاً بالعالم الشفاهي - السمعي الذي نجد فيه الأصوات الأدبية ، والأعمال الفنية الأخرى بطرقها الخاصة ، وجوهرها . وهذا الاعتراف يمكننا من أن نتعامل بشكل أكثر مباشرة مع المشكلة ذات الأهمية القصوى للتاريخ والتقاليد الفنية . فالنفسات أو وجهات النظر العالمية التي تنظر ببداية أو بنبر بداعة ، في كلية المركة الإنسانية بمنظورها بالمعرفة المرئية (التي يشجع عليها قليلاً أو كثيراً الإدراك الحسي بالعلاقات المكانية) وذلك من أجل استثناء المعرفة الصوتية ، لا مكان فيها للتاريخ ، كما أنها بلا حول في الصائل مع التطور الكون ، المصنوي ، أو العقل . ذلك بأن التاريخ الذي تحولوله الفلسفات أن تحل عمله تاريخ دائري . فمن المعروف أن التقاليد العبرانية - المسيحية^(١) ، التي كانت لعين العظيم للوعي التاريخي المبكر للإنسانية-عن نصوصها أوضح براعة فائقة لرحوم إيرك أوبراخ

به بعد أن نطق آخرون بشيء آخر ونتيجة لما نعتقدوا به (وهذا الشيء آخر لكونه يشمل العمل الفني وما سبقه ، كما يشمل نقداً آخر بالمثل) . ولهذا فإن غيوط الأدب وغيوط النقد تكون بالضرورة منسوجة معاً . إنها منسوجة على نحو ما تكون الكلمات منسوجة ، كل منها مُتَّسِر إلى لحظة بعينها في كلية النشاط الإنساني للنتج من الحياة الإنسانية في التاريخ . وإذا رأينا النقد بهذه الطريقة ، فربما يظهر لنا بشكل ما أقل فظراً في علاقته بالأدب بما هو مستجيب في بعض الأحيان . إنه يصبح جزءاً من الحوار الكل الذي يوجد فيه كل الأدب

إن « موضوع » الفن ، أدبياً كان أو غير أدبي ، يدهونا إلى أن نعامله من خلال الكلمات ، وعلى وجه التحديد مادام « موضوعاً » لأنه على الرغم من كل شيء ، فالكلمات أكثر قابلية للفهم ، أكثر حيوية ، وهذا المعنى أكثر حقيقة ما ندرسه في المكان ، ولو على سبيل التشابه . فنحن نستخدم الكلمات من أجل التعامل مع مفاهيم مكانية ، ومن أجل فهمها واستيعابها . نحن نتعلم « من » النظر ، ولكننا نفكر « في » كلمات ، عقلية كانت أو لفظية . كذلك نشرح الرسوم البيانية « في » كلمات . إن « موضوع » الفن ، لأنه - على الأقل - موضوع ذو مرجع مكاني غير مباشر وليس كلمة ، فقد فصل نفسه بطريقة ما عن تيار المعاداة والفهم الذي تتحرك فيه الحياة الإنسانية ، وينبغي أن يعود إلى هذا التيار ، مرتبطاً بشكل ما بمُثَلِّس حقيقة الوجود ، أي يعود إلى ما يتوَلَّه ويفكر فيه حقاً الأشخاص المقصودين حياة ووجوداً . ونحن يأخذ الناقد على عاتقه أن يتحدث عن موضوع الفن ، فإنه يتحمل مسئلة التأثير في هذه المعاداة أو إمادة التكيف فيها . وهو يفهم بهذه المهمة ، عليه أن ينتهك العمل الفني الذي يجهتد أن يقوم بنفسه ؛ لأنه بالكلام عنه يكشف عن حقيقة أن العمل الفني لا يوجد حقاً وبشكل كامل وكلياً بذاته .

وهلابة في هذا فإن الناقد أقرب إلى انتهاك العمل الفني بطريقة أخرى ومعاكسة ؛ لأنه ، مادام الناقد يقوم بأكثر من مجرد مبادرة للدخول في خبرة العمل الفني أمامه ، أكثر من العمل على خلق مناخ من المتعاطف - وعقلية في الأحوال التي تتظاهر بأنها تفعل مجرد هذا - أي مادام الناقد لا يسعى إلى مجرد أن يفهم الفاعل إلى الحرية فحسب ، بل إلى أن « يشرح » له ، و « يوضح » و « يبين » عن العمل الفني ، فإنه حقاً يتناول العمل بطريقة معاكسة تماماً ، ليس بوصفه موضوعاً يجب أن يهدأ تكيهه في العالم الغامض للكلمات ، وإنما بوصفه « كلمة » خاضعة ينبغي أن تلين عريكتها من خلال شرح ، هو على الأقل من نوع شبه علمي « موضوعي » . فالرد لا يشرح أو يوضح العمل الفني لأنه موضوع ، بل لأنه كلمة . ذلك لأننا لا نشرح أو نوضح موضوعاً - بلورة من المَزْو (الكوارتز) - على سبيل المثال ، أو سمكة . إننا نشرح أو نوضح كلمات أو ملاحظات (يمكن أن تكون في الحقيقة « عن » موضوعات) . ولكن أن « نشرح » أو « نوضح » قصيدة أو صورة فهذا يعني أن نتظر إليها بما هي كلمة ؛ وهذا يعني في الوقت نفسه أن نتلمح إلى

من كتابه «المحاكاة» ، إنما هي تراث متأصل في فكرة شفاعية - سمعية للمعرفة ، وليس في الفكرة الملمنية الأكثر مرتبة .

إن غط النمو في إنكاسية الفكر الإنسان وفي الاهتمام الواضح والمدرس بالقرن في دخيله ، برغم الكثير من التكتلات الكثيرة للمعجب والمثبطة للمعزجة ، غط مهمين في التاريخ العقل للإنسان عبر العصور ، وهو مظهر آخر ، على مستوى أو طبقة أعلى ، لهذا الاقتصاد في الطليعة الداخلية نفسه ، الذي يُعد علامة على التطورات الكونية التي بدأت تأخذ طريقها إلى أكبر مراحلها . إن هذا الازدياد في الانغماس نحو الداخل هو الذي يجعل التاريخ ممكناً ، وهو الذي يحكم التقاليد الفنية . وإن تصبح الإنسانية متمسكة بكل ما في الكلمة من معنى ، فإن التاريخ بوصفه ذاتاً ، ليس فقط على مستوى الفرد بل على مستوى المجتمع إلى مدى كبير ، يأخذ حقاً شكلاً ، ويبدأ في الهيمنة بطريقة خاصة على نظرة الإنسان إلى العالم . وفي هذه المرحلة ذاتها ، يصبح الفن والأدب بشكل مكثف على وعي مجازيها ، ليس بوصفه شيئاً طارئاً على الفنان وأعماله ، ولكن بوصفه شيئاً موجوداً فيها . وإذا توترت الجدل البالغ الطول بين التقاليد الزاخرة لنفسها أهمية متزايدة بوصفها تراثاً تاريخياً ذي أفاق أكثر ، والفرد منهك في حساسة نامية ، تأل فلسفات الشخصية إلى الوجود .

وحق الآن ، لم تطرح طريقة للتفلسف حول التاريخ تتألف تلك التي ترى حركات التاريخ بما هي مناظرة لحركات حوار ، أي لما يحدث عندما تشرع دخيلة غير قابلة للتأهك أو كائن بشري في التواصل مع دخيلة أو كائن آخر . وفي أولية هذه المناظرة في تناول التاريخ ، الذي يُعدّ وُلداً متخزناً في تطور الكون ، فإن القوة الدافعة المحركة للداخل ، التي تبدو مهيمنة على تطورات ذات مدى واسع ، تؤكد نوعاً من الزعم الجوهري في هذا اللغز ، بمعنى أن على

التاريخ ألاي أن يفيد من فكرة الحوار هذه على نحو أوضح إذا كان له أن يكون أكثر من مجرد إحصاء لما قبل وما بعد ، أو يكون ، بشكل حرقى تماماً ، أكثر من تناول سطحي يتقدمه تشبيه الأعمال الفنية بأشياء غير مترابطة ، مفهومة بالبرص بدلاً من تشبيهها ، في طريقة غلغلة ، بالأشخاص أنفسهم (لأن الصوت تركيز لشخص) . هذا على الرغم من أن هذه الإفادة لا تكون بالطريقة الميجيلية تماماً ، وأقلّ كثيراً بالطريقة الماركسية ، وذلك لأن جدل هيجل مستغرق استغرقاً قليلاً جداً من حيث جاتيته الصوتي ، مُزجاً الاهتمام من الكلمة بوصفها كلمة إلى مناظرها المرئية - والفكرة - تلك التي يمكن أن ترى متمسكة بشكل مساوٍ في اختزال مرئي (أطروحة - نقية - تركيب) للحوار نفسه .

وصحيح أنه من الصعب أن ننظر إلى الأدب من زاوية سمعية بشكل قاطع ، وإذا كان أيّ نظر مثل هذا ينبغي أن يتضمن بالضرورة مراجع ومناظرات مرتبة في المناقشة الحالية (وفي هذه الجملة نفسها ، يحدث هذا حقاً) ^(٨) ، فمع ذلك ينبغي أن يكون هذا الأمر أقل صعوبة في هذا العصر كما كان عليه في الماضي . بل إنه ينبغي أن يأل إلينا بشكل أكثر طبيعية في مصر تسوده شخصيات مثل بروتوس ، الذي تسمى أعماله إلى أن تمحذ كل أصداء الماضي في تجاوب العقل ، ومثل جويس ، الذي يسعى عمله إلى تكثيف كل الماضي والحاضر والمستقبل في داخله ذلت أصداء لا تسير أحوارها ، لمونولوج ليلة واحدة ؛ ومثل فوكتر ، الذي تتجاوب أصداء مقاطعة شيال المسيحية عنده مع أصوات أربع قارات أو خمس ؛ ومثل باوند ، الذي يندم في «أخايف» «Campos» محاولة للوصول إلى شيء مثل الشعر «الحاقد» ، الذي يتكون ، مع ذلك ، من صدى ويهبط لأطراف من محاكاة استُخلِصت من كل تاريخ العالم ؛ بمعنى أنها أطراف لما قد سُجِّل في دخائل رجال ونساء منذ أن بدأت هذه الدخائل ذلك التواصل بعضها مع البعض الآخر ، الذي لا تزال تحيا فيه حيواتنا الواحية .

الهوامش

(١) يستخدم الكاتب كلمتي interior, ineriority بمعنى واحد تقريباً ، وقد ترجمهما إلى دخيلة (الجمع ، دخائل) ودخيلة . وما يعني واحد كذلك في المعاجم العربية . ودخيلة الرجل : باطن أمره ، وكذلك دخيلة ، أي باطنه الدخيلة ؛ وبنيته وملحيه وتغلغل ويطاونه ؛ لأن ذلك كله يدخله . ويقول المؤلف بعدد «إن مفهوم الدخيلة لا يمكن أن يتبدد في مصطلحات الأسطح ، لأن ما أعنيه هنا هذا الفهم هو بالظبط للمفاهيم السطحية ،

هو ما ليس له سطح على الإطلاق ، ولا يمكن أن يكون له أبداً » . وقد استخدمت كلمة «دخيلة» في هذا السياق لأبأ أقرب إلى ما يقصده المؤلف (وترجمها بهذا المعنى صاحب النسخة الإنجليزية من مجسم هاتز غير المرء - الأنا) . أما كلمة «دخيلة» فقد استخدمتها في السياق الذي يوحى بالتأمل للكل لفهم الدخيلة ، وهو معنى ملموس في دلالة الكلمة الإسبانية في نظر سيرو (انظر لسان العرب ، دخل) .

الشعر، مع عرض صور تكميز بالوضوح وتقليداً حل الإعجاز بصور مرئية تفيض بالخيال. وقد حرر باوند أول ديوان لهذه المجموعة من الشعراء بمتروان «الضويون» (١٩١٤). وكان للشعر الباليان والمصطفى الر كبر على هؤلاء الشعراء، ولكن سرعان ما نشق بعضهم على بعض: ففي عام ١٩١٥ اقترحت على أولي بشر ديوان المجموعة منهم اسمه وبعض الشعراء «الضويون»، وصدرت الديوان بيان تضمن المبادئ الجديدة لهذه المدرسة، ومن أهمها: أن الشعر يجب أن تتعلمه العملية، وأن على الشاعر أن يتبع إلهاماته جبلية في شعره، وأنه لا يوجد فرق بين موضوعات شعرية وغير شعرية، وأن الصور الشعرية يجب أن تتصف بالحيوية درجة من التشبيه والوضوح والإحكام. (ونسب للشعر إلى أيي نقل "imagism" «الإيجيزم»)، ونصبت ت. إي. هوم دحل الرصيف» مثال جيد للقصيدة مكتوبة بالطريقة الصورية:

فوق الرصيف المخلد في منتصف الليل،
مشتبكاً بقعة صاري المركب في الحجاب،
يتنقل القمر. وما بدأ بعيداً إلى هذا الليل
ليس أكثر من بالون أخطال، أخفيل متسباً بعد المص.

(٥) ثمة مطابقة بين الكلمتين الإنجليزيتين اللتين ذكرهما المؤلف:

imagis, beetsa - من ناحية، والكلمتين العربيين: نَفس، ونَفس، من ناحية أخرى.

(٦) جيرارد ماثي هوبكنز (١٨٤٤ - ١٨٨٩) عين في عام ١٨٨٤ أسند كرسى اللغة اليونانية في جامعة دبلن. كان شاعراً ذا أصالة كبيرة؛ وجدنا ما عدا في الإخلاق. ولم تنشر سوى من تصالده خلال حياته. وتظهرت أول طبعة من قصائده في عام ١٩١٨، بنسخة مبدئية في ١٩٦٧.

(٧) لا شك أن التناظير الإسلامية مثلة في القرآن الكريم والحديث الشريف إلى جانب الشعر الجاهلي والإسلامي جميعها لتكملة على تراث متواصل كذلك في أصول شغلانية - سمعية للمعرفة. وأهل التراث العربي الجاهلي - الإسلامي أكثر بروزاً من غيره في هذا الصدد من ناحية الاعتماد الصور للظاهرة اللغوية عند العرب والسليمن.

(٨) في رواية شهيرة لسورسوت موم (١٨٧٤ - ١٩٦٥)، دحد المومي (١٩٤٤)، في عبارة «حوار» أساسي بين الكتب موم وطله لاري الباحث من ذلك، والذي يبدو أنه نيج في هواره، يسأل «لكتاب» موم بطله عن السبب الذي يجعله يتنكر في نشر ترجمته «مكتوبة»، برهم زعمه إلى أن يباع الكتاب. يرد لاري بأنه يريد فحسب أن يرسل كتابه إلى بعض أصدقائه في الهند والغليل منهم في فرنسا الذين قد يكونون مهتمين بالوضوح. يقول له «مستورداً»: «دته (أي الكتاب) لا ينظر على أهمية بنيتها. إنني أكتب لأزج حله لأفهم (أي ما استطاع فهمه) أن يتوجه من تجربتي» عن طريق، وأنا أنشره لأنني لا أعتقد أنك تستطيع أن تقول «ماذا يعني شيء ما إلا عندما «درا» مطروفاً». وفيه السيد موم كلاً: «داني» أرى «الفيل» من حلين السيئ». (الأفراش) والتصحيح داخل الحوار من صحنى). ولعل هذه الإشارة الأخيرة تنظر مع الإشارات للذكورة في تقديم ترجمتي للغة الخلية، من حيث دخول المشكلة في رمي أدبه مروفين من مثل سورسوت موم في منتصف القرن بخماسة، عن هذا النحو الواضح، وإلحاق كذلك، وهو أمر ظاهر من

(٩) والكتاب الثاني The Confidential Clerk، مسرحية شعرية لإليوت، نشرت لأول مرة في عام ١٩٥٤ (فار وولفر)، ومثلت لأول مرة في مهرجان أدبي بين ٢٥ من أغسطس و ٥ من سبتمبر عام ١٩٥٣.

(١٠) أريشالد ماكليس Archibald Macleish (١٨٩٢ - ١٩٨٢) شاعر أمريكي، ولد في إلينوي، وكان مساعد وزير الخارجية في ١٩٤٤ - ١٩٤٥، وساعد في صياغة ميثاق الرينسكو. فاع اسمه عندما كتب قصيدة "Conquistador" - وهي كلمة إسبانية مقابلة لـ «الغازي»، وتطبيق على المكتشفين والمغامرين في الأمريكيتين من مثل هرناندو كورتز (١٤٨٥ - ١٤٩٧)، وفرانيسكو بيزارو (١٤٧٥ - ١٥٤٩). فالأول كان أول من اكتشف المكسيك من الأسبان، وعاد إلى الوطن وبات مجهولاً في بلاده. والأخرى هزا يرد وإخيل نتيجة لفصلان بينه وبين القواد الأسبان. وقصيدة ماكليس وصف لحسية كورتز إلى العاصمة الأزتكية. ولكن مسرحيته الشعرية الأخرى: «الحفرة» (١٩٣٥)، و «خرفة جوية» (١٩٣٨) تتناول مشكلات معاصرة. في أواخر ١٩٦٢ كان أستاذاً للملاحة في جامعة هارفرد، ومفالاته «الشعر والرأي» (١٩٥٠)، تنكس شعوره أن الشاعر ينبغي عليه أن «يتنكر» «معبراً» عن نظره في الشعر. ويكليس معروف في اللغة العربية بكتابه: «الشعر والصحرة» الذي ترجمته الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي ترجمة رائعة عمدة. وتكثر ما تقتبس أبحاثاً من قصيدته «فن الشعر» في لغات الترجمة المعاصرة، على نحو ما فعل أوجع هذا منذ أكثر من ثلاثين عاماً. ولذلك رأينا أن نترجم لكليش هنا، وأن نتبع لفظة قصيدته أن تقرأ باللغة العربية كاملة. أما بقية القصيدة فتعطي على النحو التالي: (بارت) سيلفان، وأخرون - هرودن. مقدمة إلى الأدب: القصيدة، الشعر، الدراما: الطبيعة السامسة، ١٩٧٧، ص ٥٠٢):

على القصيدة أن تكون بلا حركة في الزمان
على نحو ما يصعد القمر،
مغامرة، على نحو ما يتجسس القمر
الأشجار العالقة بالليل فحسبنا هضبا،
مغامرة، على نحو ما يغادر قمر ما بعد الغشاء،
الدهر ذكرى بعد ذكرى -
على القصيدة أن تكون بلا حركة في الزمان
على نحو ما يصعد القمر.
على القصيدة أن تكون مساوية لمباراة:
ليس صدفاً

لأن كل تاريخ الأسي
نأخذ إلى فراخ وروعة من أوراق شجرة التليق.
لأن الحب
هو الأعشاش المتألمة ونشئ الأضواء
على سطح البحر -
ليس على القصيدة أن تعني
بأن تكون.

(١١) صُورِيَّة Imagist نسبة إلى الصُورِيَّة Imagists. وهم مجموعة من الشعراء البارزين في إنجلترا وأمريكا قبل الحرب العالمية الأولى (١٩٠٤ - ١٩١٧)، أسسوا هذا للذهب الحديث في الشعر Imagism. ومن أشهر هؤلاء الشعراء هزرا باوند، «إيلي لويل» ق. إي. هوم، ريتشارد البينجتون، وهـ. د. «هيملدا ديوليت». وقد اعتقد هؤلاء الشعراء في وجوب التخلص من الغموض والرمزية في

المرأة الوحيدة التي أحبها . وأخيراً أشير إلى أن السيد موم قال قبل « حوار »
الطويل مع بطله لاري ، إنه يجلس القارئ من أن يقفز فوق هذا الحوار !
لأنه لم يكن ليكتب هذا الكتاب لولا هذا الحوار !

(٩) الكلمة هنا ترجمة " Omitto Censore " وهي تعني بالإيطالية أغنية ،
ونشيد . وهي قسم فرعي من الملحمة أو القصيدة القصصية ، مفارقة
بفصل من رواية . وهناك أمثلة متميزة على استخدامها في الكوميديا الإلمية
لداكني . واستخدمت في الشعر الإنجليزي لأقسام القصائد الطويلة ، مثل
قصيدة « دون جوان » لبيرون .

عنون الرواية ، ومن العبارة التي صدر بها موم روايته ، وهي عبارة مقتبسة
من الفلاسفة الحديثة القديمة : « من الصعب تجاهل الطرف الخاد من
الموسى ! ومن هنا كانت الحكمة الفاتلة إن الطريق إلى الخلاص شاق » .
إنه ، مرة أخرى ، ذلك الموقف المتكافئ شعبياً ، الذي وجد إنسان القرن
العشرين نفسه فيه ، وحاول جاهداً أن يعضى إلى إيقاعه الخاص ، وأن
يصوغ كتابه ، في الوقت نفسه . لقد نص موم في السطور الأخيرة من
روايته على أن كل شخصية اهتم بها في هذا الكتاب قد حصلت على ما
أرادت . وكان لأرى هو الوحيد الذي سعى إلى « السعادة » ، التي تعنى في
هذا السياق « الدخيلة » . ولقد بدأ ذلك شيئاً طبعياً تماماً ، على الرغم من
دخشة آخرين من الطريق الذي سلكه من أجل خلاصه ، وعلى رأسهم



شخصية المؤلف

في أدب القرن العشرين

نيكولاي أناستاسيف

ترجمة: بنغيس بوحمامة

لقد كان ش. أندرسون يقرأ تورجيف مرة وثانية ، وذلك وفقا لاعتقاده الشخصي ؛ إذ إن تجربة ومذكرات صباه كانت بمثابة هبة لا تقدر بثمن بالنسبة إلى مؤلف المجموعة القصصية «وينسبورغ» ، أو هيرو ، لكنه لم يكن قطعاً في حاجة إلى أن يكتبه بالرغم من تعاطي القاتر مع أركادي باليشش...^(١) . إن المؤلف كان يتحاشى ، في كتبه ، أن يتخذ موقفاً متحيزاً بين أبطاله والقاريء . ولا ينبغي عنا أن نؤكد أن فكره كان يكن الإحباط لقدرة براك على خلق كون فني ، وأنه كان يقتدى ، عن بصيرة ، بنموذج كلاسي هو والكوميديا الإنسانية . لكنه — بطبيعة الحال — لم يكن مرغياً أبداً على أن يكتب «كان السيد جورويو رجلاً مترهداً ، وكان الشح عنده ضرورياً إزاء أناس يصنعون بأنفسهم ثروتهم التي كانت في العادة متدنية»^(٢) ، نظراً إلى أن شخصيات فكره كانت تكشف هي نفسها ، دوماً منذ من المؤلف ، عن بخلها ، وتستثير من تلقاء ذاتها موقفاً معينا لدى القاريء .

إن الأمر ، ببساطة ، لا يتعلق بالفردية الخلاقة لهذا الكاتب أو ذلك ، بصرف النظر عن وزنه ، لكنه يتعلق بدعوة إلى تقليد ما ، لا يهم كونه حديث العهد ، فالتصورات التي تبلورت عند تماس القرنين تشكل مجموعة أفكار من صلبها ستولد الرواية والموضعية والدرامية للقرن العشرين ضمن حدودها التصويرية . ومن ثم فإن «الأناء السريدي للبدليات (لدى ديفر مثلاً) ، التي كانت بمثابة تعاقب خالص يشف من خلاله ، في وضوح — المؤلف ذو الإدارة الناعمة ، مستحضر ، داخل الرواية الحديثة ، من كل وصاية سافرة للمؤلف ، وتصيح ، بعيداً عن أي التباس ، وأنه الشخصية ذاتها ؛ بمعنى أن الصيغة السردية ، على مستوى الضمير الأول أو الثالث ، لم تعد تملك أهمية تذكر . والسبب في هذا هو أنه عندما يقال «دهو فإن المؤلف غالباً ما يقرن التعبير بحرية مطلقة لا تستعني منه تدليلاً ،

من خلال وسائل فلوير في سنى الحسينيات والستنيات من القرن الماضي نلاحظ ، بشكل جلي ، أنه كان يتخفى ، في إلحاح ، إقناع مراسليه ، ويوجه أخص ، أن يقتنع نفسه ، بأن الروايات لا تملك الحق في التعبير عن رأيه تجاه أي شيء مهما كان^(٣) وفي رسائل تشيخوف في سنى الثمانينات والتسعينات يبين ، بوضوح قوي ، كم كانت فكرة «التجربة الفلويرية فكرته هو كذلك : ... عندما تصرون العناية والتحطون ، وتحاولون استئالة القاريء ، اسجدوا أن أن تكونوا أكثر بروعة...»^(٤) وأيضاً : «لا ينبغي للفنان أن يكون الحكم — بفتح الحاء والكاف — بالنسبة لشخصياته ولما تقوله ، وإنما مجرد شاهد نزيه»^(٥) . وفي المضمار نفسه نلاحظ ، بالوضوح نفسه ، خلال التعليقات التقنية الشخصية لهنري جيمس حول رواياته وحكاياته ، تلك الروح المثابرة التي كان يدبر بها هذا الأخير وضعية التجرد والانفصال التي يتحتم على المؤلف اختلافاً حيال الشخصيات والمواقف التي يصفها .

هذه التأكيدات والتندات والأطروحات النظرية (المضلة طبعاً بالتجربة الإبداعية) لاشك في أنها تنظم داخل نسق يختلف كثيراً عن المبادئ الأدبية الكلاسيكية بناء على بعض السمات الجوهرية . فسيفرانتيس على سبيل التمثيل — بوصف روايته أحد أصول التاريخ الحديث للرواية الأوروبية — يدخل ، بدءاً من الفاتحة ، في علاقة مباشرة مع القاريء ، كاشفاً عن عمق روابطه مع فارس المانشا ؛ «ما تولستوى فيوقف ، عن سبق إصرار ، مجرى الحديث عن طريق إلقاء موعظة أخلاقية ؛ بل إن دوستويفسكي نفسه لم يكن ليعترض ، على الرغم من ديمقراطيته الجليالية ، على بعض الأحكام الأخلاقية المباشرة . وإذن فإن السرد المتجرد (بحسب فلوير وتشيفوف) ، الدرامي والتشعبي (بحسب جيمس) يستكشف عن صراحة أن يكون من هذا النوع .

لكن الشيء المؤسف، مثلاً يحدث دائماً، هو أن تتلاشى الحدود الفعلية للظاهرة قيد الدرس خلف الشعرة اللغوية المتعمدة؛ إذ إن «وضعية المؤلف» ليست مسألة شكل أو بالأولى مسألة تهم تقنية الكتابة. وعليه فهاذا تستهدف ملاحظات فورد في العمق؟ إن المسألة تتصل بأحد مبادئ الفكر الفني، أي بإشكال معقد ومضن إلى أقصى الحدود بالنسبة إلى فن القرن العشرين. ويصدد هذا الإشكال سيتهض حوار سوف يستمر إلى الوقت الراهن؛ فالقضية الحقيقية، بلا ريب، لا تكمن في غياب المؤلف وإنما في شكل حضوره ومعنى هذا الحضور، كما أنها لا تكمن في غياب موقفه بقدر ما تستقر في طبيعة هذا الموقف.

وإذاً فالمسألة تتعلق بمعنى التاريخ للعاصر؛ ينمط الشخصية في القرن العشرين ومعيها.

إن منظري الحديثة، القدامى والجديد، كثيراً ما يجادلون، يؤكدوا امتيازها على الفن الراقي، إلى نزوعها إلى تغيير المظاهر القاسية للحياة، وخلق أشياخ منسقة بحيث لا سطوة شيء من غير الحواء. حقا إن اتهامات الحداثة عتيبة، فـ «قلب الظلام» لكورنارد، وإحدى التراجيديات الأمريكية للريسير، وحكايات الشبال العظيم للندن، إضافة إلى «النار لباريس»، و«وداعا للسلاح» ليمينجواي، و «المتوازي الثالث والأربعون» لنورس باسوس، تشكل كتبا مختلفة سوى أنها تحظى بامتياز على «أوليس» لجويس، و«السيدة دالواي» لولوف، و«المحكمة» لكتكاك، وتحديدًا على مستوى ماتصنه وتصوره دون أن تتأهب الحثية من زمن قد يستعمل تناوثرها بشكل عنيف ويؤرض البشر، غالبًا، في المواقف سيئة للغاية. إنها تقوِّها مرة أخرى، لأن الزمان المضي يتراعى هنا خاضعا لنسائه الخافضة، وليس، ببساطة، بوصفه قوة مجهولة تحطم في صورة وحشية كل ما يجيا على وجه الأرض.

من المؤكد أن الكتاب الواقعيين ما انفكوا، في ظل إحساسهم المأساوي بتفكك القيم القديمة، يبحثون عن سبل متنوعة ويختبرونها من أجل معاونة الانسياق التاريخي وخلق الشخصية مرة أخرى؛ بيد أن هذا المسلك لا يتعلق، طبعًا، بنوع من العزاء اللات، مثلاً، يجب الحداثيون، بل إنه يتعلق بنوع من التطاهر بالشجاعة، تلك الشجاعة العظمى، كما يتم عن إيمان بالحياة والبشر. وهكذا فلا مانع أن يتفاسم هذا الإيمان الإنساني فنانون مثليون بتصورتهم قد تختلف جوهرها في بعض الأحيان. وإن الشيطان يلحِب بجميع ردائل الإنسان وفضائله، لكني لست أعر الإنسان وأقدره لهذا السب؛ إن سمو قدره عندي يرجع إلى تعاطفه للحياة؛ إلى عناده الجبار في سبيل أن يكون أكثر مما هو عليه، جهل أن يتخلص من المكائد... ويقفز إلى أهل من رأسه...^(١٧) وهكذا تكلم جوركي؛ وها هو ذا فوكتر يصرح قائلا: وإن الإنسان ثابت... لا شيء، لا شيء؛ لا الحرب؛ ولا الحزن؛ ولا اليأس؛ بقادر على الدوام أكثر من الإنسان نفسه... يستمر الإنسان على وسواسه المقلقة إذا ما بذل شيئا من الجهد، لا أقل ولا أكثر، وسيندلد جهدا للفتة في الإنسان والأمل؛

وذلك حتى في الحالة التي تكون فيها رؤى الأبطال محرفة بكمية متبصرة قد لا تثير الشك (والطبل) جـ. جراس، و«التكشيرة» هـ. بول، و«كاشش ٢٢» جـ. ميلين.

هكذا سينتظر خلال القرن العشرين، بطريقة مباشرة بله حرية أحيانا، مسلسل يستهدف و«تسرة» الشكل السردى؛ فهذا الأخير يتراعى في «أوليس»، بعض المرات، وكأنه مصبوب في نوع آخر، حتى يبدو أن أجزاء كاملة منه قد كتبت مثلاً تكتب إحدى المسرحيات، في حين سيلجا فـ س. فيترجيرالد إلى تشطير واحد من كتبه المبكرة ومن هذه الجهة من الفردوس، إلى مشاهد مغلقة عند نهايتها («فصل لفئة راتلة»، «فصل بمقامات بطولية»... إلخ.، هذا عبارة على أن بداية الجزء الثامن من الرواية كتبت بأسلوب ثقليل حصرا).

إن التحولات التي عرفها اللغة الفنية كانت مصحوبة، وهذا طبيعي، بسجال نقلي متناجح. وبما أن هذا الأمر لا يمد فريبا فإن المحارلات التي تكان من الجانب أن تقضي إلى مصادرة الظواهر المستجدة مستجاور مع وجهات نظر يصح أن نقول إنها كانت تستبعد فكرة عدم اقتربها من جوهر المسألة. لذا ستم، بدون شك، قولية هذه الوجهات، ربما ضمن الشكل الأكثر لفظا، على يد الكاتب والتالذ الإنجليزي مافوكس فورد، الذي يرى أن توارى المؤلف يمثل المحاسبة الأكثر لفتا في الرواية الحديثة^(١٨). وبطبيعة الحال لا يمكن التعامل مع هذه الكليات إلا بوصفها مجازا، مادام تأويلها الحرفي لا يبد أن يصطدم فوراً بالممارسة الحية للفن.

فالموضوعة العلمية، والتجرد، واقتضاء المنفعة الشخصية، التي جعلها فلوير وأطرى عليها، لا تلدل جميعها بأي وجه من الوجوه، على فنون الشعور الأخلاقي ولا على التمثيل السلبي لصور الواقع الإشكالية؛ لأن بروفة الإثبات تنحصر، إن شئت، بالتنظية على معاناة خائرة لفنان عُدسته ابتدائية الحياة البروجوازية فوسل، في التعبير عن غصة الشخصيات ومشاعرها الذنيح، بسداد مغرط وإلمام عميق بالكائنات البشرية؛ فهو يعرف تمام المعرفة أن الفن ذاته، مفصولا عن هذا الإلمام، لا يمكن أن يستمر في الوجود؛ وإذا لم أقدر على وصف عبارات ما حاليا، ولذا كان كل ما أكتب فارغا ومسطحا، فلان مرد ذلك إلى تماسكي أمام مشاعر أبطال؛ هذا كل ما في الأمر^(١٩). وفي السياق نفسه على وجه الدقة كان هنري جيمس، وهو يبيى بشيء من الصلاة منهجه «المشهدي»؛ يختار ويرتب، عن روى، فصولا بعينها تحدث تأثيرا عظيما على القارئ.

ومن المالحق أن فورد لم يكن ليليب عنه هذا كله، بل كان يعلمه حق العلم، وأكثر من ذلك فإنه كان ينه، بدون كلل، إلى أهمية الجهد والوعي الذي يقوم به المؤلف، وذلك في أثناء تسطيره الأولي لأحكامه الخاصة بتحليل نثر جـ. كورنارد (الذي تنكس منه تجربة فلوير وجيمس أهمية جوهرية). ومن ثم فإن الحدة الزائدة لأحكامه من الجانب تفسيرها، بالأخرى، في مقابل صراع مع التقاليد الكلاسية.

النية ، وتقديم صورة تامة عن الإنسان والحياة ، مادام الأساس هو إرادة المؤلف ، هو صيداء المؤلف . وهذا المبدأ لا يمكن بناؤه ببساطة في نطاق سرد «درامي» ، لأن هذا الأخير كثيرا ما توافقه صعوبة كبيرة في الإدراك ، وإن كان إنجازها شيئا ضروريا . ولتكرار القول ثانية إنها الغلظة التي يوجهها يتسلط كل صرح ، ويتحول إلى فسيفساء من «وجهات النظر» ، التي يمكننا قبلها والتخل عنها كذلك .

إن مؤلف رواية «إسنان ! إسنان !» يتوضع هو نفسه ، مثلما يوضع معه قراءه ، داخل وضعية صعبة بوجه خاص ، إذ لا يتنصر الأمر على تصادم أحكام متزاوجة في شأن البطل وتشابكها ، حل تضامها وانفصالها ، بل يتعداه إلى غياب هذا البطل ، الشيء الذي يجعلنا أمام شخصية متخيلة ليس إلا ، تبقى ثابتة إما من خلال الذاكرة أو من خلال تنف إجابري . وبغضنا عن ذلك فإن الأحكام تنتزع داخل مجال حل جانب من التسامح . إن روزا جولدفيلد ، المشدودة بقوة إلى قطب النموذج الحيان «الجنزي» ، لا تنظر إلى سينت إلا بوصفه ميموق بلا وجه أو جنس أو سن ، لقوى شريرة أتت لتخرب تقاليد الجنوب الشائع . أما كميسن ، الولد البكر ، فهو رلو آخر ، يملك رؤية أكثر وفروحا ، فالتفتاح المعنى على الاختراق يخلق وجه إنسان مهووس يهدف بمحد يورلد العزم على نيله من خلال الوسائل كافة . ومع أن كونتين كميسن قد ولد بعد وفاة سينت فإنه كان حاد الذهن . إن شقاء هذا الأخير ، كما جاءه على لسانه ، مررته إلى برامته ! وهذا الحكم يفسح للبطل فورا حل صعيد التاريخ الوطني المديد ، ويظهره على أنه حلة وضحية وللحلم الأمريكي ، في المساواة والتفوق . ولما اختصار فإن تعددية الأصوات المتحصلة في نثر فوكتر تنقيد في نفس الخبر من الحقيقة ، لكن مادالة هذا إذا ما شئت للمنى حصرا ! إن المؤلف هو بصفة خاصة من يجد الحقيقة ، أو بالأحرى هو من يبلث خلفها ، واضعا نظراته في قلب وجهات نظر شخصياته ، وضاميا بها على الآراء الذاتية لأي منها .

هكذا نرى كونتين كميسن متحلا موهبة المعرفة «الجماعية» (الأنه لم يكن كاتنا أو كياتنا معطى بل كان جماعة) (١٧) . ولهذا السبب كانت نظرتهم أكثر نفاذا من نظرات الآخرين ، سوى أن جماعة فوكتر لم تكن مترامية : إنها خصومة بسلطة تركيبها الحكمة والذاكرة المشتركة ، كما أنها مثقلة بوزد الأحكام التاريخية المسبقة ؛ بالجبرية التاريخية ، وعلى الأخص بالبعودية ولجنة الجنوب تلك . ومن ثم يبدو كونتين ، معها المؤلف ، معها اقرب من النظرات «الجماعية» ، مجبرا على تعقيرها هي كذلك .

إن كونتين مؤهل ، تقريبا ، لأن يفهم سينت جيدا من حيث كونه فردا ، لكن المؤلف وحده من يفقد على فهمه وإظهاره بما هو فرد صنمه غط حضاري معين . وبناء على هذا الشكل التقديسي يصير البطل حاضرا لمضمير قوله بلد لم يشيد صرحه الاقتصادي على أسس الأخلاقية القديمة ، بل على الرمال المتحركة للانتهازية والصلوصية الأخلاقية . فلماذا إن كونتين هو من يتلفظ بالكلمات ، لكن من

فهو لن يبحث عن مجرد عكازات حتى يستند إليها ، ولكنه سيفقد على ساقيه هو... (١٨) .

بالها من مصادفة مثيرة ومنطقية ما دامت تسمع بثول المحددات المتأصلة للواقعية الفنية التي يتحدث عنها الباحث الأتلي الشرقي ر . ومان ؛ ففي تقديره إنه إذا ما مدحنا المشاركة في وصف الإنسان الاجتماعي للعالم واستيعابه معيارا أساسيا للواقعية في الأدب فإنه يلزم الحكم بأهمية الفن توافقه مع درجة إسهامه في معرفة الواقع الاجتماعي ومحوه ؛ تفرد المعرفة والتحويل . ولا جدال في أن المؤلف يمثل أحد أهم العناصر التي مستودنا مباشرة إلى موضوع هذه المقالة : إن معيار الواقعية لا يفي موضوعية الانعكاس فحسب ، بل هو مائل في ذاتية الصيغة الحثية (١٩) .

فعل الضد من الحذلة ، وفي سياق مجادلته ، لا يفي الفن الواقعي يؤكد دوره الفعال في الحياة الاجتماعية . ومن هنا تظهر وضعية المؤلف ، ضمن هذا الفن ، بوجه أكثر مغايرة ودينامية ، قياسا إلى أدب الحذلة ؛ وذلك بسبب من انصهار المعاصر والدرام ، المخبرية في الظل الكثيف للسرد . لكن من باب الحقيقة ننص على أن هذا الطابع المضمير لوضعية المؤلف كثيرا ما ولد أخطاء تشخيصية جلية . وفي هذا الإطار سيكتب الروائي الإنجليزي الشهير إ . م . فورستر ، إيان أواسط العشرينيات ، عن كونتراد مايلي : «... إنه معتم ، سواء في الالب أو في الضفاف ... فاعلمية السرية لمبقرة ، تخفى ، إذا صح القول ، على الضباب أكثر مما تأوى جوهرة ... لسا في حاشية إلى البحث من معارضة فلسفيا ؛ لأنه ، من هذا المنحى ، لا يوجد شيء يُعترض عليه ، ولا وجود لبدأ من جراء ذلك ، ماعدا آراء مصحوبة بالحق في أن يرمى بها على الحقيقة كلما أسفرت الأحداث عن حقيقتها ، آراء شبيهة بحقائق أزيلا مغلفة بالبحر وأطواق من النجوم تصير ، لهذا السبب ، وكأنها أقمعة» (٢٠) . حقا إن المعنى هنا كاتب واحد لآخر ، إلا أن هذا الكاتب ، أي كونتراد ، يجسد نسفا متكاملان من الكتابة . وهذا النسق يعوزه مركز مرئي ومؤلف ، كما أنه لا يجيد مرتكزه إلا في تصادم «آراء» و «وجهات نظر» مصممة ، خصيصا ، على أن لكل الحق الشرعي في الوجود .

عند الوهلة الأولى يبدو لنا فورستر على صواب ، بحيث نلصق حقا أن «أهم» مستند يساردي القرن العشرين أكثر من هم المحاولة بين أبطالهم والموقف الذي يمثلونه وبين أي تحديق أو حتمية ؛ لكن من أجل ماذا ؟ إن فورستر لا يكلف نفسه مجرد عناء طرح هذا التساؤل ، مع أن جوهرة القضية يستقر هنا .

نحن نعرف ، بدون عناء يذكر ، أن الأدب غالبا ما يسعى إلى تقديم الإنسان في منتهى كبراله وجوده الاجتماعي والفنسي ، متوسلا بمضاعفة عدد «وجهات النظر» . كما أنه من اليسير أيضا فهم أن توزع الأبطال إن هو إلا مطاوعة لتوجيه تصويري ؛ ذلك أن هذا التوزع إنما يحكم عليه وفقا لنوايا المؤلفين ، بعكس الملتاح الروحي الخطير لعالم نقد ، خلال القرن العشرين ، دهائه الثانية . وما يظهر ، في هذه الأثناء ، أن مراكمة «الآراء» لا تكفي في تحقيق هذه

نفسه ، وأنه ينص تلك الشخصية بالامتياز نفسه الذي تمنحه أم لولده أبه على ولد يمارس الأسقية . لكن ما ترشح به رواية بنجي هو الألم والإشفاق والرحم كذلك ، أي كل شيء ما عدا الحب . لذا يبدو المؤلف مجرأ ، ضمن الجزء الموقوف عليه من الرواية ، على التفتح الشديد في شخصيته تلك ، فلا شخصية البنية للبلبل منظوراً إليها من الخارج تتعطل لمدة ، عن طريق لعبة القرآن بين الكواكب ، صوتاً للشقاء كله ، لتعلمات الأزمة بأسرها . وفي المقابل فإن التضاميات الرفيعة لا تحضر من تلقاها ذاتها ما دامت مفروضة من الخارج .

من المعروف أن مؤلفات كبار الأساطلة لم تكتسب نموذجيتها بناء على خبرتها ونجاحاتها فحسب ، بل نتيجة للإخفاقات كذلك . ولإننا لنلتمس جهداً المراسي التي ما فيء الأدب الواقعي مواظبا عليها ، وعلى تصليه في ترسم هذه المراسي ، خلافاً للصدقات التي ترى أن كل للشكليات الجوهرية واضحة مسببة ، وأنه لا يبقى سوى إمدادها بالقلب الجدير بها . وما دام الموضوع يتعلق بالأراء الأجنبية - الأخلاقية فإن مؤلف الرواية الواقعية في القرن العشرين يجسد حضورها هو مهندس معماري لنفسه فهي ، وتركز فيه اللحظة التي تمر داخل السوية الشمولية للزمن . ومن الطبيعي أن يتحقق هذا على أوجه مختلفة .

إن توماس وولف يقدم ، منذ البداية ، تدابير سرعية ، متشبهة بعرفان إحدى الحكايات الأسطورية الأسكتندنائية : «ما من واحد منا إلا يشكل مجموع عدد لا يحصى من الإضافات التي لم يبق بتعدادها . أحولنا من طريق الاختلاس ، إلى حري الليل وستره كيف بدأ ، منذ أربعة آلاف سنة ، في جزيرة كريت ، حسب عرف نهايته في تكساس»^(١٤) . وفي هذا المضمون للمحس كان لابد أن يصبح الطامون القروي وقصة وشباب الرسام المرسدة في رواية «انظر صوب منزلك ياملاك!» أجزاء من المجال الكون . ولأنك أن الكتاب لا ينفون دائماً في المساطلة على المنسوب للمحس للسر ؛ وهو ما يجعل الرواية ، أحياناً ، مجرد صدى لأحداث الساحة . وفي حالات أخرى نرى المؤلف يجد ، بقوة ، من مهمته بوصفه مبدعاً . ومعتاداً نشر جرون جاردنر مصنفه «من الحيات الأخلاقية» سنة ١٩٧٨ ، الذي يتخذ فيه ، في حنف ، النشر الأمريكي الراهن ، سواء كان طليها أو واقعها ، لاحظ أن القائمة التي يضعها المؤلف بين يديه لا يتبدد في شيء من تلك التي وضعها تولستوى (الذي يعمل عليه مراراً) بين يدى الأدب المتسنى إلى مراحل تواصل القرون ، أي انتفاء موقف أخلاقي من الموضوع المطروق . وإذا كان كتاب اليوم يجلون جاردنر ويقدرونه لأنهم يلحون من جانبهم على الإترامات القديمة للأدب ، تلك الإترامات التي تعق جمع شمل الناس في مفاهيم غواجز الجبل والأحكام المسبقة ، وفي إعلامهم للمثل التي تستألف الكفاح من أجلها^(١٥) . ومثلها هو شأن تولستوى في أوانه كان لابد أن يتألف هذا الكاتب الحديث ، الصادم ، الكثير من الآلهة .

الواضح أن هذا المستوى ، هذا الفكر الصادم أدنى إلى مقام الإنسان العنيف والمجاز من عارسة نقد ذات صيق ، مثلاً هو عليه الحال في هذا الموقف . لذا سلباً المؤلف نفسه إلى التدخل ، بطريقة خفية ، في جري السرد . وليس عرضاً أن يتميز أسلوب الخطاب الانفعال إلى حد كبير ، والتهافت حتى ذلك الحين ، شيء من الانقباض والتوتر . ولعل فوكرت قد دأب على ذلك متى ما هم بالتعبير عن حكم نهائي .

غير خاف عنا أن الكتاب الكبار أنفسهم لا يسلمون من معانات صعوبات ملموسة في التعبير عن موقفهم الأخلاقي الدال . وهذا شأن جيمس الذي كان يعاني من عدم القدرة على تجسيد الحنية والكتابة ، دون أن يحقق رغبته في إظهار مثال جيد للمقاومة والاستقلال^(١٦) . لقد عالج من هذا الأمر وهو «فصيل» ، بخاصة في رواية وقصصه القصيرة المتأخرة : «صورة المقصورة البورجوازية التي سقطت في فراغ ، حيث التلاحم التلقائي لأمريكا الرفيعة يبدو عشياً بالمقارنة مع الوضع الفعلي لأوروبا . فلكتاب لم يوفق في تركيز مثال من هذا الصنف ، بل إن ديزي ميلر ، شخصيته المستقيمة والمخيفة الروح ، غشها تلوث لا مرد له ، مصدره «روح شينكتي» ، المدينة الأمريكية الصغيرة ، حيث ليوها صاحب أهال كثيرة . وضمن هذه الحنيات يقوم المؤلف نفسه رسمياً بالتعبير عن المنصر الحيوي والأخلاقي . ولنلاحظ الجهود التوضيحية المصطنعة التي يتحتم عليه بذلها في كل مرة ، كيما يثبت القيم الحقيقية والإيجابية .

وعلى التقيس من جيمس لنقى فوكرت يستلهم على نحو متصل أفكاراً لها أساس بالنظام والتناغم ، وذلك بالرغم من قسوته «المبرجة» ، ونزوهه إلى وصف المكابذات الإنسانية . لقد عرف كيف يخلق شخصيات متمثلة : إسحاق ماك كاسين ؛ «مراغفو والدخيل» ، «الصوص» ، ولكنه أخفق دائماً في التعبير عن نفسه بصيغة معتقة بما فيه الكفاية ، داخل التلق الشديد الكثافة لخطاب «الأخر» ، ولو أنه كان يتمتع بعجوبة كبيرة ولفظة أيضاً تجاه كل ما له وقع الخطأ . ونحن نعلم أن حرصه على إيذاء رايه في كامل مضمون «الصخب والعنف» من خلال «مونولوج» الأبله ، هو ما اضطره أصلاً إلى إضافة فصول جديدة ؛ لأن التاريخ لم يكن قد حكي^(١٧) . لكن بأي معنى ؟ إذا كان الأمر يخص تحقيق الفكرة فإن التاريخ قد حكي جيداً ، أي تحقق العكس ؛ ذلك بأنه حتى في أفرار الغضب والغضب والوزع ليجيء ينمكس ، في وضوح ، التشاك الذي أصاب نظاماً اجتماعياً أقيم سابقاً على أسس صلبة . وفي المصير نفسه فإن حكاية الإغرة كسبن الآخرين ، التي ترد لها بعد ، لا تفلت شيئاً سوى التأكيد على الوجهة الأحادية للسلسل . وإذا فالتاريخ ربما لم تتم حكايته ، حقا ، بمعنى مخالف للذي رأينا . إن فوكرت كان يحاول أن يبرز ، بلا موازاة ، موقفه من الأحداث ومن محركها الرئيسيين . والحال أن هذا يشهد على أن المؤلف لم يتمكن من الوصول التام إلى متنى عقوان الصبر^(١٨) . الفروضي للأطراف الثلاثة الأولى . وبعد تصرم سنوات عدة سيقول فوكرت إن بنجي واحدة من الشخصيات المحببة كثيراً إلى

الوثائق، مثال ذلك وكتاب المصنف لكل من أ. أداموفيتش ود. جرائن. إنها الحقبة نفسها التي سيستوعب الأدب السوفيت خلالها في حيوية، ويدها من خطراته الأولى، شكل الرواية والدرامية ليخنها تجازياً مستجدة.

لقد كتب م. جوركي إلى د. رولان: «إذا أردت معرفة مثل الأصل بصفتي بولفاري على قدر من الجسارة والسفاهة: أن أكتب مثل فلويبر»^(١٩). وإذا كنا نتعقد أن كلمات جوركي تتضمن معنى جيد معطوط فمن المرجح أن المسألة تتعلق بالبداهة العامة لقن السرد.

إن مقصدية وحياة كليم ساجين، ومضمونها يختلفان جلياً عن مقصدية ومدام بولفاري، ومضمونها. ومبدأ هذا الاختلاف يعود، في جانب الأكبر، إلى تباين الملامبات التاريخية. لها كان بير فلويبر في المقام الأول، وهذا متعارف، هو الاهتمام بإعادة خلق أكتهار الحياة للمتفحص للأفراد الفرحين؛ أما جوركي فإنه كان يود تقديم كل الطبقات والميول والتباينات، ومن ثم القوضي بالجمعية الكاملة لنهاية القرن وعواصف بداية القرن العشرين^(٢٠). وهو في داخل تلك «القوضي» وتلك «العواصف» سيد العنصر المركزي: «إلى أين، على امتداد الرواية، الكيفية التي كانت تشكل بها الأفكار البشائية»^(٢١).

إلا أن المبادئ الفنية للتمثيل لدى الكاتبين تفصح عن قرابة ما؛ فالأول لا يثبت حضوره في الشيء، بل إنه يجمع من الآراء المباشرة، ويرك حرية وإنية لا ينسب الحدث وزمير الشخصيات؛ «إنه يتحرى، إذا صح القول، تنحية ذاته بوصفه حكماً - بفتح الحاء والكاف - أصلاً»^(٢٢).

وبالقدر نفسه الذي ينحس به اليومى الكتيب في الريف البورجوازي في ضمير إيمًا، يجسد تصور كليم ساجين، الذي تتحكم حياته الخاصة في مجرى الحركة الروائية، أرويين سنة من الواقع الروسي الذي سيج الأحداث التي صنعت المرحلة، وكفاحها طبقياً مستتبلاً، وتقاطعات للأحزاب والأناس الفلسفية. إن حياته تمثل المركز الثابت لفضله في يتكاتف فيه الناس، ويظهر ألا شيء يحدث في خارج حدود خيرة البطل وضميره، بدءاً من المآسى المالية، ووصولاً إلى المآسى الشعبية. وليس من باب العبث أن يجعل جوركي ساجين، دون أن يحمل كبير هم للصراصة المطلقة لكتابه، في مواجهة شخصيات تاريخية. وليس من باب العبث كذلك ألا يتناول عن إظهار بطله في قطرات متجهة صوب بطرسبورج مرة، وصوب موسكو مرة أخرى، وطورا صوب ريف وسط روسيا، وطورا نحو فنلندة، وطورا آخر إلى باريس، أو إلى معسكر لاجئين طردهم الحروب إلى خارج وطنهم الأصل.

ألا يتضمن هذا شيئاً من الاعتباط؟ فقد صور فلويبر، في يقين مدتهش، بشاعة مرحلة أتت إلى تشويه الناس وتحريف المعاني الجوهريّة للأخلاق، وذلك من خلال شخصية واحد من ضحاياها ومصيره. على أن إنساناً يتغير دوره على الدوام، ويجرب أقدمة

صحيح أن النثر الغربي (وليس الأمريكي وحده) في سقى المتبنيات والسبعينيات ينصب، بصفة خاصة، على رداة اليومى في مجتمع الاستهلاك، وعلى شخصيات باعثة وخرساء، سيان كانت «باقت يضاء» (أبدليك) شيفر، أو «باقت زرقاء» (برايز)، فون ديرجون؛ كانت متقنين (شيفر، بيلو) أروجال دين مجدين (كورتيس). لكن من الخطأ أن تمد كتبه مجرد انكماش لانحطاط إنسان؛ لأن المؤلف يجفر فيها جميعا مسافة، تكاد تكون ملموسة، تفصله عن شخصياته؛ مسافة من السفيرة التي لا تلتقي أن تتحول إلى «أداة للنقد الاجتماعي» ووسيلة للمدافعة أشباح الحياة في ظل الرأسمالية الآفلة^(٢٣). ويعبارة أخرى فإن حديث المؤلف لا يتعمق التدفق السردى، حيث لا يبين، عند الوهلة الأولى وبلا متنازع، خطاب مبتدل ومفرغ من مضمون الإنسان «الأجوف» لوقتنا الراهن.

غير أن مقاصد جاردنر مزلالت تملك مبرراً ما للثبوت؛ فبتمسك المؤلف بنقد العالم، بوصفه مصدراً للتقزم، سيقد، في مدى واسع، الرؤية التاريخية للواقع؛ وباتصاله عن الشخصية سيقي رهين دائرة وجوده وضميره. أما الظواهر والأفكار الواقعة خارج هذه الدائرة فلا تنحرف في الرواية كما لو كانت واقعا فنيا، ولكن بوصفها معرفة، غير مصدرة، للمؤلف. فإذا بقي إذن من «جانسي الرابع» إذا ما جردناها من صحتها الزمعي؟ لأشء في الواقع، هذا حكاية خرافية عن عهد الجاز، مكتوبة بطريقة أعادة، وإن كان مؤلفون كثيرون يتبنون إلى حبة قريبة كانوا قد كتبوا انطلاقاً من تلك «الحكايات الخرافية»، كل لحساب زمنه الخاص.

من اللازم أن نقول، وهو ما يضل رفعة الأدب، إن هذا الأخير قد استشرع هو نفسه خطر تقوله داخل رؤية ضيقة الأفق، الشيء الذي أدى، عند نهاية السبعينيات، إلى حدوث انعطافة محسوسة نحو إشباع السرد بمتنصر ملحمة، ومن ثم فإننا نباشر ظهور كتب كثيرة بلغات مختلفة، تتألف، بشكل مُفبر، الأخذ بتقاليد كلاسيكات رواية القرن العشرين. ولذا نستطيع أن نكرر أن الأدب الواقعي للقرن الحادي يثنى عن قصر النظر المتعمد، وعن «الموضوعة» الاستعراضية، المحسوسين على الحداثة، وذلك بالرغم من تفاوت مستوياته وسائر الصلاصبات الناقية عن سيورة تنميه؛ لأنه الفن الذي يتم فيه الإصاات دائماً إلى الصوت الخالص للفنان - كما يقول نورجينياف^(٢٤).

إن تجربة الأدب الواقعي الاشتراكي تبقى، جلده الصفة، بليغة وجوهريّة إلى أقصى حد ممكن؛ لأنها، بحق، تجربة متنوعة، لا تعترف معنى التمسك بشكل أحادي حتى ولو كان شاملاً. فسمعة معرفة تكبراً لن تفقد شيئاً من هيبتها خلال القرن العشرين، كما أن كتاباً سوفيت كثيرين - مثل أ. تولستوي، د. فورمانوف، ن. أوستروفسكي، سيقيمون بعرض أفكارهم ونازعهم وامتصاصهم في صراحة تامة وفي كثير من الوضوح يمكن أن نعاين مثول موقف المؤلف في أجزاء بعينها، قريبة العهد، من النثر

تارة ، وفي التشدد الثوري تارة ، قبل أن ينخرطوا ، بوجه أو بآخر ، بل (وعل غرار سابجين) ، في المجري التاريخي للأحداث ضد إرثهم . إن كلم سابجين واحد من هؤلاء المثقفين ؛ لذلك فإن ضميره يصلح مرآة للحياة في ظل تلك المظاهر التي لا تخفى من أهمية . فضلا عن هذا فإن سابجين «القطب» ، والمتصل ، صراحة ، من أية طبقة ، الواسع الارتباط بأية حركة وبأى مكان ، لكنه الباحث عن مكانه في شيء من اللفظة ، كان يتردد ؛ يحوم إن اجتنبها أو طيغرافيا ؛ وهذا يكفي ليحبل منه ، مقفعا ، «وبلاء» مناسبة للرواية الواقعية التي تحتم عليها أن تشمل تلك الحقبة بأكبر ما يمكن من الاتساع . وإذا فجميع هذا يسمح للكاتب بأن يضع في الصميم شخصية «نقضة» كاليا ، لشخصية المؤلف^(٣٦) ؛ وهذا ما شدد عليه أ . لوتشاسكي في مقال سبق أن رجعت إليه .

إن تجرد المؤلف ، بطبيعة الحال ، لأى اللامبالاة إطلافا ، فالجدلية الفنية للرواية تركزت عن انحراف ضمير البطل الذي يظل مستقلا ، باطنيا ، بصفة دائمة من خلال التصور الموشورى للمؤلف ، ومن خلال حكمه الذي ينفذ ، في الوقت نفسه ، حكم الشعب الثورى على تلويح روسيا .

وحسنا كتب لوتشاسكي عن هذا الحكم قال عنه إنه يأخذ شكل «السخرية البهتة» ولم حاول أن يبين طريقة واشتغال هذا الشكل . فاللؤلف يأخذ دوما بيد سابجين إلى حيث يكشف عن قاته ، معربا فراغ روحه ، ومثيرا حلرا صعبا من موضوعية أحكامه . أضف إلى ذلك أن موقف الكاتب من الشخصية يمر عنه ، غالبا ، ضمن شكل متلفظ مباشر ، بحيث يقع التذليل ، سيقا ، على سخرية تتدهر في تمثل سابجين الطفل ، وق داخلها تكمن ، إذا صح القول ، الشفرة الروائية لشخصية موجهة نحو المرافقة المتصلة لكل تلمر روسي ، ولكل مشاركة في الحياة ، حتى ولو كانت ضعيلة من زاوية المسؤولية والفعالية ، وذلك بالانحسار في «نسق من الجملة» ، والتحلل من أى فعل حقيقي ، خلا ما كان على مضض منها . وعليه فإن الكاتب يقوم بالتلويح في هذا الرقيق المرضي للثورة (إلا أن صدقونه متطابقة من الوجهة الموضوعية) . ولعل هذا النمط من البشر / الظاهرة الاجتماعية هو مانصفه حاليا ضمن تحديد «السابجينية» . على أن الشخصيات التي أنجزها المؤلف سوف تحقق اكتمالها ، في داخل الرواية ، من خلال رؤية وأحكام وتوجهات دقيقة أخرى ، تمثل المجال التصوري للثورة الروسية .

وثبتا فشلتا متسلسم ، ودائما يفرغ أكثر ، التحولات التي طرأت على هذا الصنف عيه من الرواية «الدرامية» ، بمد تقيده بنظام من الواضعات الفنية .

في بدايات «مدام بوفاري» يلجأ فلوري إلى التعبير ، في صراحة تامة ، عن مشاعره نحو إياها ؛ وهي مشاعر تتراوح بين الحنو والازدراء ؛ في حين نجد ، في صلب الرواية ، يتحاشى أى تشخيص مؤتمم ، أى أنه يلف موقفا خالفنا ، ويترك بطلا الرواية

مختلعة ، يمثل ملحوما بشكل مبالغ فيه ، لكنه مجرد من هدف عميق وواضح . إن مثله مثل ثمة التين التي يجعلها مد الزمن ؛ فهو إنسان مقدوف به دوما إلى الحد الحش للخيالة . وإنسان يهذه المرافقات هل في مكانته أن يعكس ، في صدق ، العمق الحقيقي لمتخرج حاسم في التاريخ المعلى ؟

هذه الأسئلة سوف تصاغ لتظهر بإجابات ضمن للمنى الذى يقوم فيه المؤلف بالتعبير عن رؤية سليمة للواقع ، حل الرغم من التصورات التحريفية للبطل الرئيس . والحال أن هذا قد يقضى إلى حيرة مشروعة : «هل إذا يمكن أن يفعل جوركي إذا به وملاحظة مطلب ، وإلى أي حد حد ، بتصحيح الرؤى وتمديداتها ؟ بأى مقياس تم توسيع الأوصاف المتراكبة لانطباعات البطل الرئيس في الكتاب وأحكامه إذا لم تكن حكاية المؤلف قد فعلت شيئا دون مهانة موضوعية؟^(٣٧) . إن حكم م . خرابتشينكو الذى أتبنا على تسطيره قد صبح لحمة مقتضى ملموس ، غير أنه يؤزل إلى إشكال آخر يتعلق كثيرا بإطار رواية واحدة منها بلغت ضخمتها ، ولو أنه يلق ، حقا ، بإمكانات الرواية «الدرامية» ، نقضة «الدون» المادية؛ تكشف عن نوع من القصور في الإربان بالبطل ، مقارنة بمحنة جوركي . غير أن الشيء الأكيد هو أن تصور جريهورى ميليكوف للعالم قد مارس فعالية مؤثرة على صورة الحياة الشعبية التي يجلوها الكتاب . ثم إن هناك أسئلة مماثلة حدث أن طرحت في إياها ؛ منها : إلى أى حد يمكن عزل موقف المؤلف ؟ هل نستطيع أن نرسم ، في صدق ، سبل الثورة عن طريق تصوير صراع البهش ضد الحمر وليس العكس (ناعتما نعرف أن شولوخوف نفسه قد تطرق إلى الصعوبات التي تطرحها مقصده من هذا الجهد) ؟

إن الإجابات مقدمة من خلال المؤلفات نفسها ؛ وحسنا أن نقرأها ، واضعين نصب أعيننا التحولات التي لحقتها سيروية الزمن بالشكل التقليدي للرواية . ولم يخل خرابتشينكو وهو يوال حديثه عن موضوع «حياة كلم سابجين» التفسير على الأهمية الفارقة ، من زاوية المعيار الروائي ، التي تضمعها المشاهد الواقعة للأحداث التاريخية للناس من يناير ١٩٠٥ ؛ فيعورط سابجين في الأحداث وسيدخله إحساس ، لاهوادة فيه ، بأنه يسهم في حدث تاريخي جسيم ؛ يحس بمشاركته بما هو ممثل وليس مجرد متفرج ...^(٣٨) . إنه مفصل عن المشاركين الفعليين ، أى الكتلة الاجتماعية المفعول بها ، عن طريق جدار سميك من الاقتراب . سوى أن إحساسا كهذا لم يكن حقيقيا ألبة ؛ لسابجين يتاور نسيان ، كعادته ، بأن يمثل قاته والأخرين من الخارج ، لكنه - بالرغم من كل شيء - لم يعد ملاحظا محترفا وكفى . وما لاشك فيه أن هذا التحول ليس طارئا لأن الثورة ، كما كتب ليتين سنة ١٩٠٨ تعد وظاهرة بالغة التعقيد^(٣٩) ، بل سيست تفوذها إلى الشرائع الاجتماعية كافة ، بما فيها شريحة المثقفين الليبراليين البورجوازيين . ومن هنا سنلقى هؤلاء المثقفين ، للوسمين بمواضعات محددة ، سائقين في التصنع تارة ، وفي تلمس طريق الله

المجموعة القصصية «المسكوفيون». وهذا ما جعله ينتج على أولئك الذين كتبوا مثله «إننا لانميز موقف المؤلف في قصص «المسكوفيون»، مينا أنه «يمكن التعبير عن موقف المؤلف ووضعيته، في النثر المعاصر، عن طريق ابتسامات، بل بأنصاف ابتسامات، وعلفلات من الصمت، والوقوفات»^(٢٧). ثم «إن واحدا من أساليب القصة، في الوقت الراهن، هو صوت المؤلف الذي يدخل، على نحو من الأنحاء، المونولوج الباطني للبطل»^(٢٨).

ويقطع النظر عن كل التفاصيل الواردة فإن موقف المؤلف وجد تعبيره في كتب ترغونوف، بطريقة مكتملة للغاية، استبداد بالشكل الذي تعجده شجرة النثر والدراس؛ بطبيعة الحال، ودعنا تعاضد مع أية شخصية من الشخصيات، سواء مع كسينيا فيودوروفنا «البطل»، أو مع روبرت «الوداع الطويل»، أو بالأحرى مع جينيتا سيرجيفيتش «ربان مؤقتة»، حيث نلغى المؤلف متموضعا، تقريبا، داخل وضعية الأبطال وفولها في آن معا، في حين ينتقل حكم هؤلاء إلى تقييم مظهر الحياة في الوقت ذاته.

هذا الوجه يمثل، بلا شك، مركز التميز العام للنثر الواقعي في القرن العشرين. ولهذا الاعتبار يبدو ترغونوف، بما هو مثال، شيئا بأبديك، وتديقا، في انظمتها للمجموعة نفسها من الظواهر، في المجال شبه الغنائي نفسه، وأياها للتساوت نفسها مع أخلاقية الاستهلاك الضارة بالمصالح الروحية. كذلك فإنها يقدمان... بطبيعة الحال - الاختلافات الكبرى الواجبة للملازمات الوطنية، وبخاصة للملازمات السوسيو-تاريخية، التي يتوسعان في نطاقها. فالكتاب الأمريكي يمثل في الواجهة ظاهرة جد مألوفة، تنخر المؤسسة الاجتماعية نفسها؛ ولهذا آتت شخصياته (خصوصا في روايات مثل «الأزواج»، و«الأرباب»، و«زمن طويل جداء») أحادية البعد حصرا، أي على العكس من شخصيات ترغونوف. أما النثرات فهي على قدر من الحشونة، سواء تم التعبير عنها من خلال السخرية، أو حتى من طريق القبح. لكن موقف المؤلف وشكل التعبير عنه لاخيران، لأن الذي يثير - ولنكرر هذا مرة أخرى - هو حديد العالم المشتمل.

إن فضاء الحياة يترأى عند أبديك مثل دائرة مغلقة؛ أما ترغونوف فيسعى، بوضوح قل نصيه أو أكثر، إلى مجازة حدود البؤس البامت، وتصورات أباطه القصصية للذى. وعصنا ننظر إلى قصص «المسكوفيون» في كليتها اتقنية فإننا نلصق، كلما أجهنا إلى أمام، كيف أن حجم السرد يزداد عفا. فنمخلفات الصور والتشكلات التي تمارد في المبالغة، وبصفة رئيسية، شت الحو التخين للويس من الداخل، بعديت تخترق روح ديمتريف وتتصبب لمام ناظره. غير أن هذا التحكم في شأن أي وفلق باطنى (هكذا يلوح للقرية في المجال) عاجز، ظاهريا، عن التفكير في غور قضايا الحياة والموت التي يطرحها عليه المصير التنص لامة المتهمة. وهنا يصبح تدخل المؤلف محسوسا بكيفية جلية. هذا،

وجها لوجه مع القارىء. أما هنرى جيمس فلم يكن ليضيق بالإفصاح عن مشاعره، والاختيار بين إهاناته أو إطراداته ساعة يهينه لموضوعات رواياته وقصصه القصيرة القائمة؛ غير أنه، وهو يجعل من تخطيطاته الأولية مؤلفات منهية، كان يجتأب نفسه قائلا: «مُسْرَحٌ ! مُسْرَحٌ !» والواقع أن الأبطال كانوا هم الذين يتكفلون بمهمة تقديم أنفسهم للقارىء، مصحوبين بكلل التناقض الداخلي للبساطة التلقائية، وستغني بجماع الأعراف ويكل كفاية مبتلة.

وتأسيسا على آراء هؤلاء الكتاب فإن الشيء الوحيد المؤدى إلى مدارج الكيال الفني، الذى كانوا يطلونه بشيء من المعاناة، هو أن يبلغ تصور الشخصيات والأحداث درجة عالية جدا من السداد الموضوعى. ويقتدر مايتصّب هذا موقف أخلاقي واع كل الوعى، فإنه يبتعد ناهيا عن أية جمالية؛ لأن جمال الفن يتعارض مع الواقع المنحط.

ويمكن أن يعد جوركى رائد الكتاب المائلين فيها يتصل بتقديم حركية الحياة بما هي تسلسل ثوري؛ لأنه استطاع أن يجمع، عضويا، بين وظائف الانعكاس ووظائف التحول في الواقع الأدبي. لقد كان يعثر على مصدر تجديد الواقع في داخل الحياة ذاتها، وإلى هذا تؤول، خصوصا، القيمة التاريخية للواقعية الاشتراكية بوصفها منهجية فنية^(٢٩). إنها رؤية مدللة للواقع، على نحو كان يستوجب إعادة تشديد جوهرية للصفت «الدراسي» من السرد؛ وهو صنف سبق أن أرسيت معالمه قوية في الأدب. وبالرغم من احتجاب المؤلف فإنه لايترد في الإعلان عن حضوره كشخصية عظيمة على جانب من المحبوبة، وموقوفة إلى غاية مسطرة، مثلا هو الشأن في المينات الكلاسيكية. فالحكم «المضمر» (المتضمن في خطاب البطل) يحقق وحدته الآن، في نطاق الملتفظ المباشر؛ لكن صوت المؤلف هو الذى يتقل، على الأخص، إلى علية تنعكس أصداء الحياة في حركيتها. وفي النهاية فإن الليونة الشكلية بصفة خاصة هي مايساعد على الوصول إلى الهدف الأساسي: تشكيل لوحة ملحمية للحياة الروسية في لحظة دقيقة من تاريخها.

إن كشف جوركى تسلط ضربة أنفذا على التطور الأدبي المركب خلال القرن العشرين، وتحديد على اللوحة الجسدية لوضع الرواية الحالي. فمستوى الظواهر الفنية يمكن أن يتفاوت، لكن الجوهر يبقى ثابتا. ومن هنا يأتي تعارض الواقعية الاشتراكية، بكل أشكائها المتنوعة، مع الحداثة، مادامت هذه الأخيرة فنا يفتقه مواجهة أي فن تشخيصي وملك الاستعداد ولطس الواقع بأى ثمن^(٣٠) في قالب تصور تجريدي مفصل بمثابة، في حين نوال الواقعية تطوير نفسها من خلال سباق من السجال الحصب بين التيارات، حول القضية التي تعنيها بصفة أساسية؛ أي منظورات المؤلف.

لقد تعرض يوري ترغونوف، في أوائه، للتلق بدعوى غياب منظورات واضحة أو الأولى أن نقول نقصانها، خصوصا في

تحدثت، مفرقة، عن الحقيقة والعدالة، وعن القيمة الأبدية للتعاليم الأخلاقية، وعن ثم من الطغرس الروسية للريف الروسي. لكن منظورات شوكتشين بوصفه كاتباً هي أكثر تنهجاً وانتماءً إلى بدو الأدبية حتى وإن بدا لنا أقرب إلى أن يكون صحفياً.

إن ثر شوكتشين يتسم كذلك بمطوابعه للأسلوب «الدرامي»، ومزجه الواضح لمواصفات تدخل المؤلف الثانية، فالأسئلة المطروحة من لدن الكاتب قد تخلصت من أدل شبهة بلاغية، ويحدث أن تتكرر في صيغة مثابة تشريهاً، ثم تضمها في التدفق اللفظي الجليد بنموذج الحياة الريفية، على أنها تلقى أجوبة معقدة وليست نهائية. ولا ريب في أن المؤلف يشعر بمطابق كبير مع شخصياته ومع العالم الذي يحيطها بالقدرة التي يمثل فيه العالم (ولا فهو يتحدى ذلك) بطل مجاميع القصصية. لهذا لا ينحصر الأمر، عند شوكتشين، في فرد ملموس، بل يجازيه إلى دهالم تقليد يستدعي من الكاتب موقفاً تعديلاً.

أما ف. راسبوتين فيبشر محاولات أكثر صلاية كذلك لكي يقهر، مسلحاً بالطاقة الكامنة لوضعيته بوصفه مؤلفاً، البراءة المربية للجماعة، لكن ما يحدث هو أن تنتقل المنازعة لتتفرس، والحالة هذه، في أرض فنية خالصة.

ففي أقصوصة «المهلة الأخيرة» يجلب إلينا أن التصادم البراني السافر يمنع الكاتب من الابتعاد، لأسافة تقليدية ضرورية، عن القطب الإيجابي، حتى أن صوته يتداخل كلياً مع صوت البطلة الرئيسية للجماعة، الأمر الذي يضفي على الاضطراب الانفعالي للسرد طابعاً جريجياً شامخاً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تبدو وضعية المؤلف سبياً، ويدون التماس، على جانب كبير من التقيد. حقيقة إن أناتانوفكا، مكان الحدث، يفضل بيوها للطفية والحكمة الشعبية، في الوقت نفسه الذي يعمل فيه الجريان المائل لأتجاراً، رمز الجريان الدائم للحياة (تماماً كالسيسي عند مارك توين في «مغامرات هكليري فين»)، على تحويل هذا المكان إلى فضاء كون للحياة، إلا أنه فضاء محطم. وفي مقدورنا أيضاً أن نعد مصير أندري جوسكوف مشهوداً إلى أناتانوفكا، ما دام قد استمد منه أفضل ما يتصف به من الطبيعة والحيوية الحقبة، وأن نرى غلظته وعيانه بمثابة قطعة أناتية مع التقليد. لكن ناستونا، البطلة الفعلية للأقصوصة، لا تتقيد بهذه الترسية؛ فحياتها الطاهرة والمطبعة بالذنوب، في أن مما، ليست حياتها وسعها فحسب، وإنما هي حياة العالم التي يكتنفها كذلك. ثم إن الكاتب لا يتفطش بشيء مباشر، ولا يحدث عن «فرض وجهة نظر المؤلف على القارئ»، إذ على هذا الأخير أن يقوم هو نفسه بملورة رد فعله ليصل إلى الخلاصة التي يسوقه إليها منطق الأحداث والطابع (٣٧). والذي نراه هو أن التعلق الداخلي يجد دهامته، على وجه الدقة، في مدهاته أمزجة شخصيات هذه القصص التي تنمكس، بطريقة معقدة، توافق أوجه حياة محتومة وتنافرها. وهذا ما عانى منه، في ألم، الأبطال والجماعة سواء بسواء.

وإذا كانت محاولة الفرار من عالم آل دميتريف لوكياتوف لم تعرف بعد تحقفاً متعمقاً، ففي «بيان مؤقتة» تظهر، سلفاً، صورة حياة متاجبة وطبيعية، تشذ عن الأتانية الدينية والمعموم الوضعية؛ صورة «بلد آخر» يعيش الناس فيه من العمل الحقيقي، حيث تمثل علاقات إنسانية حقيقية. بيد أن حاجزاً لامترياً، لكنه محكم، يسيروم بين هذه الحياة وهؤلاء الناس، والشخصية الأساسية في القصة، مثلاً قام حاجز عائل بين أبطال الحفلة «الضامين» (الشمس تبرز أيضاً)، والعيد الشعبي الذي يمثل خلود الكيفية.

أما في «الوداع الطويل» فنستلاحظ حضور اسم بطل غامض ينتمي إلى «نارودنيا فوليا» (إزادة الشعب) التي هي واحدة من المنظفات الثورية في روسيا في أواخر القرن التاسع عشر. إنه نيكولاى كليلر تشينكوف الذي يشكل إحدى الشخصيات التي لم يَنُفُ المؤرخ جريشار يروف على فهمها واستيعابها؛ فهو بطل القصة الذي لا يطلع في شخصيات تيار الزمن الذي يذهب بجميع الأبطال (٣٨)، سوى أنه لا يفسر في السرد من أجل مؤاملة أحد أفراد سلالة على ثقافة حياته وكفى، بل إنه مرادف لتحقيق الزمن والتاريخ. وفي خاتمة القصة سيدخل هذا المصير، الذي لم يفهمه البطل الرئيسي على الدوام، ولو أنه في غاية الأهمية بالنسبة للمؤلف، قربنا لصورة موسكو التي وترى برجا فوق الآخر، وجبالاً من الحجر بملارين التوافد للزئيلة، التي تحفر مجاويف صمصامية عميقة... التي تفرشت، نهضت... الغمورة بالأسفلت... الحطام الذي لم يثقف آثاراً تذكر....

نعتقد أن منظورات المؤلف قد أدركت تعبيرها، من زاوية إبداع صورة غير قاصرة للحياة، في مؤلفات مثل «نفاد الصبر» و«العمود» و«الزمن والمكان»، أكثر مما أدركت في قصص «الموسكوفيون». لكن الذي يرم هو المقصدية وليس الخلاصة فحسب. لذا لم يكن من باب الاعتبار أننا اخترنا هذه القصص؛ فيها يتحقق عمق لا خيار عليه، وانطلاق كتيّف للثر والمضاد للزئعة الاستهلاكية، مثلاً هو عليه الأمر في الغرب. وهذا العمق يصل على تلمية الخواص الجمهورية للأدب الواقعي الاشتراكي، الذي يبحث مبدعوه، نبراسهم في ذلك تولة جوركي، من مركز كامل للكون داخل ذواتهم وترجع صدى عالم عجوز تشاكيب قيوده الداخلي.

وعلى خلاف تريفونوف، وف. شوكتشين، وف. راسبوتين، وج. ماتيفوسيان، يظهر ألا فائدة إطلاقاً للكاتب الآخرين، الموسومين بـ«الريفيين»، في البحث، بوجه خاص، عن إبداع فضاء وجودي؛ لأن ركناً من الأرض، سواء كان اسمه أناتانوفكا أو نساكوت أو أي شيء آخر، إن هو مسبقاً إلى تقليد في حد ذاته؛ ملحمة ووعاء للذاكرة التاريخية.

إن المقالات والخطب العمومية والمحاورات الصحفية التي ضمها كتاب ف. شوكتشين وأسئلة إلى نفسه، المطبوع بعد وفاته، كلها

الواقع دهائم من الفقرة يمكن . حقا إن راسبوتين ، وما تيفوسيان ، وليتايف بوجه خاص ، يستطيعون القول بعد مؤلف حكاية يونكياتوفا الأسطورية : من المستحسن أن تكون حجرة صغيرة ، لرفعها وسينهار الكون ، سوى أن لتجربة شولوخوف ، على مايلو لنا ، نصيا ، على الأقل ، من الأهمية ، وإن لم يكن فإن لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى الكتاب المعاصرين ، خصوصا «الرفيين» منهم . فيتصوير شولوخوف لصيغة توفازية صغيرة ، أي لتلك «الجهة من الأرض» نفسها لحظة الانفجار الثوري ، سيعرف مؤلف «الدون المأدى» كيف بين ، على الرغم من موضوعيته القاسية ، أن المنصر الشعبي الذي يتيح له الثورة إمكانات تنام لانظير لها ، لا بد أن يتصر بفعل التاريخ نفسه . ثم إن التفاعل الاجتماعي للمؤلف يتم التعبير عنه ، قبل كل شيء ، بصفته مؤلفا له منبثا في مجرى السرد .

وينقطع النظر عن جملة من التناقض والصعوبات فإن الكتاب السوفيت المعاصرين لا يتكفون من التعلق بأهداف من قبيل تعيين حدود فنية ، وجعل موقف المؤلف أكثر اكتمالا ، هذا الموقف الذي يمس الأبطال مثليا يمس الواقع المحيرون داخل تشابك تناقضاته بما فيها التناقضات التي تلف مسار الاشتراكية . ومن الملحق أنه هذه المحاولات تكتسي طابعا فرديا ، غير أنها تتطور على الأرضية المشتركة للفن الاشتراكي ، التي يتقاطع فيها أعمال الفنان مع مجرى الحياة الموضوعي .

إنه لمن اليسر الوقوف على التبدلات التي حدثت فيها بعد ، في المجموعة الحكائية . ذلك بأن راسبوتين يسمى إلى كتابة جمعية دون أن يتنكر للعالم الخارجي أو يتخلل من البيئة التي تناسب وقرينته . إنه يحصص الانتقالات الغريبة للقلل والعواطف كذلك . وفي حكاية «ما الذي يُجمل للغراب» يتم ، بالمناصفة ، غرق الحافلة على نحو سعي ، في حين تلوح أكياس البطاطس ومهريو الأشخاص عبر الحلود بغير جدوى ؛ لأن ما يجدي ، طيما ، هو تقلبات روح الشخصية ، واحضاب وقوع كاتب في وروطة قديمة . لكنه أصبح أكثر درية ومضاء خلال القرن العشرين ؛ إذ انطرح أمامه الاختيار بين الأخلاقية والجمالي (ويهذا المعنى يمكن لهذه الحكاية المتواضعة لكاتب معاصر أن تتخطى في السلك نفسه الذي تصصف فيه آثار عالية المكانة ، مثل «جان كريستوف» و«الدكتور فوستوس») ، إلا أن الذي ظهر هو أن جو اليومي ؛ أن التفضيلات أمور تتوقف عليها الحكاية ، لا لأن الميثافيزيقا قد تفقد في الأدب ، حتما ، جانباً كبيراً من مسحتها التجريدية ، بل لأن السارد نفسه يتحول ، بهذه الكيفية ، إلى جزء من الواقع ، في حين يشهد ضميره ، الذي يجسر شفافته للصفة ، على افتقار الواقع ، الذي يحكمه ، إلى نزاهة باطنية موثوق فيها . أما في حكاية أخرى «لسنا أبداً كيارا على الحب» (حيث نشعر على نحو أفضل بالارتباط بالأسلوب القديم) فسنأخذ هذه الفكرة شكلاً أكثر تحليداً .

ما يجري الحديث عنه كثيرا ، في الآونة الأخيرة ، أن كشوف فوكتر تحتل موقعا ذا بال عند عدد من الكتاب السوفيت ؛ ولهذا

الهوامش

- ٧ - الآثار الكاملة لجوستاف فلوير . مراسلات السلسلة الثالثة (١٨٥٤ - ١٨٦٩) ، باريس ١٩٠٢ ، ص ١٦٢ .
- ٨ - الإرث الأدبي ، الجزء ٧٠ ، موسكو ١٩٦٣ . ص ٤٨٢ (بالروسية) .
- ٩ - فوكتر : دراسات ، خطبات ورسائل للعموم ، نيويورك ١٩٦٥ ، ص ٨٣ .
- ١٠ - انظر : و . و . تاريخ الأدب والمثاليون ، برلين - وغار ١٩٧١ ، ص ١١٩ - ١٢٢ .
- ١١ - من مطبوعات كونراد للمحمولة ، لندن ١٩٧٦ ، ص ٩ - ١٠ .

- ١ - جوستاف فلوير - جورج صائد : مراسلات ، باريس ١٩٨١ ، ص ١٠٧ .
- ٢ - أ . ب . تقيفوف : الآثار الكاملة ومراسلات ، في ثلاثين مجلدا ، أدب ، الجزء الخامس ، موسكو ١٩٧٧ ، ص ٦٦ (بالروسية) .
- ٣ - نفسه ، الجزء الثامن ، ص ٢٨٠ .
- ٤ - إ . تورجينييف : مذكرات صياد ، موسكو ١٩٧٠ ، ص ١٥٣ .
- ٥ - هـ . دي براك : ألب جورويو ، باريس ١٩٦٦ ، ص ٤٣ .
- ٦ - انظر : رواية القرن العشرين ، دراسات في الثقافة ، نيويورك ١٩٣٢ .

- ١٢ - و. فوكت: إيسلن! إيسلن! - نيويورك ١٩٦٤، ص ١٢ .
- ١٣ - انظر: هـ. جيس: فن التجميل ودراسات أخرى، نيويورك ١٩٤٨ .
- ١٤ - انظر: و. فوكت: ثلاثة عقود من قلند، منشورات جامعة ميشيغان ١٩٦٠، ص ٧٢ .
- ١٥ - ت. وولف: انظر صوب منزلك يا ملاك!، لبيوروك ١٩٢٩، ص ٣ .
- ١٦ - انظر: ج. جاروشر: من الحبال الأخلاقي، نيويورك ١٩٧٨، ص ٧٢ .
- ١٧ - د. زاتنسكي: في عصرنا الحاضر، موسكو ١٩٧٩، ص ١٨٧ (بالروسية) .
- ١٨ - انظر: الكتاب الروس يصعد العمل الأبيض، الجزء الثاني، لينينجراد ١٩٥٥، ص ٧١٢ (بالروسية) .
- ١٩ - نفسه، الجزء الرابع، ص ١٧٢ .
- ٢٠ - انظر: وقائع حياة ولتر أ. م. جوركي، الكراسي الثلاثة، موسكو ١٩٥٩، ص ٤٥٧ (بالروسية) .
- ٢١ - نفسه، ص ٤١١ .
- ٢٢ - أ. ف. لوتنارسكي: مقالات في الأدب، موسكو ١٩٥٧، ص ٣٣٥ (بالروسية) .
- ٢٣ - م. غرابتشينكو: آلاف الصورة الفنية، موسكو ١٩٨٢، ص ٢٣٥ (بالروسية) .
- ٢٤ - م. جوركي: حياة كليم ساغين، باريس ١٩٦١، الجزء الثالث، ص ٢٢٩ .
- ٢٥ - ف. لينين: آثار، باريس - موسكو، الجزء الخامس عشر، ص ٢٢٠ .
- ٢٦ - أ. ف. لوتنارسكي: مرجع مذكور، ص ٣٣٥ - ٣٦٠ .
- ٢٧ - انظر: م. غرابتشينكو: القرواثة الإبداعية للكاتب ولقدّم الأدب، موسكو ١٩٧٢، ص ٣٣٩ (بالروسية) .
- ٢٨ - قضايا أدبية، ١٩٨٠، المجلد الثالث، ص ١٥٩ .
- ٢٩ - نفسه، ١٩٧٤، المجلد الثامن، ص ١٧٩ - ١٨٠ .
- ٣٠ - نفسه، ص ١٩١ .
- ٣١ - يوري تريغورنوف: قصص قصيرة، موسكو ١٩٧٨، ص ١٩٣ (بالروسية) .
- ٣٢ - انظر: أ. م. جوركي: آثار، في ثلاثين مجلدا، الجزء ٢٩، موسكو ١٩٥٥، ص ٣٧٠ - ٣٧١ (بالروسية) .
- ٣٣ - ف. راسبوتين: البقاء على الطبع، قضايا أدبية، ١٩٧٦، المجلد التاسع، ص ١٤٧ .



In the light of the above, literary history today is- Ayyad-maintains-required to reveal human memory from its early phases to the present moment. It is concerned with the creative word. The Gospel according to St. John opens with 'In the beginning was the Word'. The Holy Koran has it that 'When He decrees a thing He need only say 'Be', and it is' (Yasin). The creative word is the beginning of all forms of existence and all forms of civilisation. It was the utterance of a Shaman and a priest before all religious revelations. Man is today required to recapture the history of language as a creative power making for civilisation. He has to gauge its potentials that he may use it properly. It is only then that creativity and history of creativity, individual and community, an artist and his audience could be subsumed under one human principle. Creativity, criticism and literary history, in this perspective, are no longer discordant or disharmonious.

Finally, there is Ezzel Dine Ismael's 'The Dialectics of Creativity and Critical Stand'. The writer stresses the fact that our study of the problem of creativity should be related to artistic facts, not on the abstract level, but in the historical context of art and literature in general as in the context of the evolution of artistic thought and systems. Creativity is only achieved when the potentials of an artist and the potentials of reality collide. The essence of creative endeavour is a dialectic with reality, at once an attachment and a detachment; a vision of another reality and a different future. The dialectics of artist and reality are not, however, confined to the present. They go further back into the past. As every work of art becomes, in due course of time part of the past (that is, part of the tradition) an artist is similarly- and constantly conducting a dialogue with his earlier work (that is, with himself). That is why an artist does-and should- not repeat himself. Studies of the personality of the artist show him or her to be endowed with a dialectic mentality of the first order.

So far, Ismael has been talking of the artist or the creative person. As for creativity itself, it has come to acquire an elusive character, due to its employment in different contexts and at different levels (ranging from scientific invention to the art of arranging flowers). Creativity as a material product has been mixed up, in some minds, with creativity as a process of making, or an acting potential. The product of the creative process is sometimes regarded as an outcome of necessities engendered by previous circumstances, or circumstances with a teleological function. At other times, it is regarded as sudden, spontaneous and unprecedented. Finally, the word 'creativity' implies- in some contexts- a value judgement.

Faced with such an elusive term, Ismael seeks to concentrate on what he calls 'the dynamics of creativity', the total form of a work of art i.e. its aesthetics. This inevitably gives rise to the question: are the aesthetics of a work of art related to the dynamics of creativity so that one's apprehension of these aesthetics is made deeper and more accurate by association with the creative activity of the artist? or do these aesthetics have an existence of their own, apart from the creative activity whose products they are? Critical opinion is divided on these points.

Ismael's paper classifies critical practice in the light of two different strategies: the traditionalist and the modernist. He sheds light in detail on the dimensions of each, pointing out positive and negative aspects. He concludes that a choice between the two is made easier by a realization of the fact that creativity is a dialogue with reality and history. Criticism is, in turn, a dialogue with a work of art charged with its author's goals and amenable, therefore, to comprehension and interpretation.

Translated by:

MAHER SHAFIQ FARID

private. On the other, it is something collective and common. It is a focus where many powers intersect and a number of semantic levels go together. Poetry communicates messages (statements of emotion or of ideas); its figures of speech compose the body of the text; it is musical; it has an architecture arranging the words on the page; it has a hidden structure where different levels intercept and interact. Harmony and cacophony, in a poem, stand in a creative tension. Though still young, semiotics has been able to deal with these different aspects. It has dealt with the sign in psychology as in art and culture.

The 'creativity' necessary for a translator is not a turning loose of his or her latent poetic potentials. Rather, it should serve the 'spirit' of the translated poem, thus enriching the target language and enhancing its ability to embrace and interact with something new.

Styles of translation fall under three headings: interpretation; summing up; and metrical rendering. Jakobson distinguishes between three kinds of transference: (i) transference within the same language (ii) transference from one language to another (iii) transference from one semiotic system to another, such as translating utterance into signs or sounds. Poetry is marked out from other activities by embracing more than one semiotic level: it is at once, language, music, plastic formation and a point of intersection where these levels meet. Signs have been classified by the semiotic philosopher Charles Saunders Pierce in the light of their surrogates. A sign that resembles its subject he calls an 'icon' (e.g. a map in its association with the homeland). A sign based on extension or result is a 'pointer' or 'index' (e.g. smoke and fire). A sign agreed upon by a certain language community is a symbol (e.g. 'child' as a symbol of the young). Pierce's division makes for a distinction between two things: (i) significance arising from analogy and causality; that is from what is human and common (ii) significance arising from a linguistic argument on the part of a cultural community, not shared by others. A 'symbol,' as used by Pierce, should not, however, be mixed up with a symbol as a term in literary criticism.

Taking the above distinctions as our point of departure we could discern in some poems a music imitative of a certain activity. A translator aspires to rhythmically invoke the same activity in the target language. We could also define the semantic value of a certain component or level in the light of a network of relations going through the text. A word in poetry is not merely a function or a frame of reference. It has its value in being organically associated, implicitly, phonetically and intertextually, with other words in the poem.

From the dilemma of creativity we move on to Shukry Ayyad's 'Creativity and Civilisation: New Horizons in Literary History'. The writer recapitulates the efforts of Western thinkers since the last century in order to define this field of study, showing-in the process-how such a definition was influenced by different currents of thought at the time. In his review of the above-mentioned efforts in the light of intellectual currents, he points out their weaknesses, despite their strict scientism, or perhaps because of it. According to Ayyad, the nineteenth century has presented us with 'a literary history composed of various elements: the nationalist idea, the unity of culture, the stress on individualism, positivism and the historical method. The resulting synthesis was not always harmonious'. Hence the necessity, in our twentieth century for a re-view of literary history and for re-structuring it at the very foundations.

Literary history however, has a 'history' preceding its 'scientific' manifestations in the nineteenth century. From Ayyad's perspective, it is almost coterminous with man's existence on this globe. The question crops up: what is literary history if it is not man's cultural memory? So has it been in its simplest forms, and so will it be when it drops all scientific armour in its attempt to join the legions of modern science. Cultural memory-as defined by the writer-is those accumulated experiences in man's psyche. They constitute an attitude to life combining as they do emotion, apprehension and volition.

Mashhour criticizes the ideological school of criticism as it seeks to define the relationship between a literary text and its social matrix. Special attention is paid to Marxist criticism and the problem is considered within the framework of an analysis of the creative process. Finally, she touches on the hermeneutical criticism of **Heidegger** and **Gadamer**.

Equally far removed from a search for origins and by way of extension of the hermeneutical perspective is **Walid Munir's 'The Role of the Other in Aesthetic Creativity'**. Munir sets out to challenge the common view of the creative process as a purely individual activity. To him, aesthetic creativity is not an isolated action on the part of the individual. It is a common activity based on the dialectic or dialogue of two poles: the 'I' and the 'Other'.

In tracing this dialectical process, Munir makes an attempt to define the dimensions of the creative activity as an interaction. In doing so, he means to analyse aesthetic creativity as a field in which the 'other' plays a crucial part, contributing equally to the quality of production and to the formulation of significance.

The writer meditates on the modes in which the 'other' exists: as an object; as a model; and as an 'I' within the 'I' of the writer. Nor does he fail to approach the 'Other' as a recipient taking part in a re-production of the act of reading. Understanding and interpretation are thus treated at three levels: the creative, the philosophical and the psychological. They all overlap and interact to present a detailed picture of the 'other' to the creative 'I'.

The 'other', according to **Munir**, is that vacant part of my existence in so far as I am the vacant part of his. It is, in a sense, that which writes me so that I may write it. Aesthetic discourse is both one and double. An analysis of the mechanisms of all forms of creativity (poetry, painting, music, story-telling, dance, acting, folkloric tales) would reveal the major role played by the 'other' in its intertextuality with the 'I'. No less important than the intertextuality of literary works is the intertextuality of subjects (selves): both the conscious and the unconscious present reality as a paradox based on a homogeneity of the heterogeneous or a heterogeneity of the homogeneous.

Next, there is **Ferial Jobouri Gazoul's 'Towards a Semiotic Theory of the Translation of Poetic Creativity'** dealing as it does with the dialectic of the creative text and its translation.

Gazoul maintains that translation is as ancient as human variety. It was an activity much practised by the ancients who did not care, though, to theorize on it. Awareness of the philosophy underlying translation was mostly limited to personal impressions jotted down by a translator by way of preface to his or her version. It was only after the spread of humanist studies, the introduction of comparative methods into the humanities, and the revolution in the field of linguistic studies that theoretical treatises on translation began to appear. Linguistics came to be a pioneering- nay, a model- field of study.

According to the writer, the problematic nature of literary translation is nowhere more prominent than in the translation of poetry from one language to another, when the two languages have nothing in common. Despite some previous efforts in this field, scholars have not been able to explore the vistas opened up by semiotics or semiology, a branch of study combining linguistics, culturology, arts and communication media.

Poetry has two dimensions: linguistic and artistic. The translation of poetry requires a thorough knowledge of both, at once taking note of their particularism and pointing out the similarities and differences between them. Poetry is, on the one hand, something intimate and

Ancient Arab criticism took a stand similar to that of its Greek counterpart. Thus the Arabs believed in inspiration and in supernatural powers viz. the demons of poetry celebrated by many a poet. No less aware than the Greeks were they of the importance of poetic craft and of the sublimity of its fountainhead. A poet was endowed with special attributes capable of producing a distinctive poetic utterance. Arab criticism also coined the term '*sanaa*' (craftsmanship) thus linking poetry with craft from the angles of form and matter, the manner of creation and the shaping process. Poetry, however, was different from other crafts in being a response to an inner psychic need. Ancient Arab critics also discussed such issues as the impact of time and place upon poetry; the different motives of poetic utterance; and the creative potential marking a poet out from other people.

Osman dwells on two ancient critics: *Ibn Taba Tabā Al-Ulwi* (4th century of *hijra*), a didactic thinker whose thinking derived from purely Arab sources; and *Hazim Al-Qartajanni* (6th century of *hijra*) who was influenced by Greek thought and who regarded creativity as the product of an inner activity, a favourable external environment and a special skill, on the part of the poet, arranging, co-ordinating and combining word and sense.

The writer then turns to modern schools of criticism (Classical, Romantic, Objective and Symbolist) that stress rational volitional effort and high artistic skill. As for psychological studies, they have branched off into two schools: the one believing in spontaneity and the other in volitionism. As a matter of fact, ancient Arab critics had an original theory of artistic creativity. They maintained that the creation of poetry was a volitional process based on consciousness, experience and a combination of psychic powers. It was the outcome of a creative interaction of various powers within the psyche.

With this we come to our next section: papers that do not so much dwell on a search for origins as they treat of the problem of creativity from a special angle or deal with some of its issues. The first paper in this section is *Sahar Mashbour's 'The Creative Process From a Hermeneutic Perspective'*. The creative process is here regarded from a socio-literary angle but no attempt is made to provide a definite explanation of the process. Nor does the writer seek to theorize on the dialectical relationship between a literary text and the community. Rather, what we have here is an attempt to approach the concept of creative behaviour from a general hermeneutic angle dealing with absolutist theories of interpretation with caution but also with sympathy.

Mashbour deals with the apotheosis of inherited theories circulated by thinkers and researchers in many fields of human thought. These are generally held in great esteem as something sacred, an emanation from a supernal world not subject to the laws of historical relativism.

Broadly speaking, prevalent tendencies of thought in the field of the sociology of literature tend to use preconceived formulae and patterns of thought governing the interaction of the literary text and its social matrix. It is as if the creative process were one oft-repeated mode of behaviour going through the same evolutionary stages every time. In this comparatively recent field of study, the Marxist school of thought is almost predominant, with the result that creative works and creative processes are often judged by preconceived criteria applied not only to literary works of the past but to those of the future as well. In her discussion of these tendencies, the writer stresses the fact that a work of literature is a set of unique creative moments, not amenable to intellectual standardization. No ideological system of thought—however 'scientific' or 'objective' it may be—is entitled to pass preconceived final judgements on creative activity in all domains of human knowledge.

(i) The register, or the significance of the sign as agreed upon by a community of native speakers of Arabic. This, in turn, subsumes four sub-categories: new-fangled creativity, unfamiliar creativity; miraculous creativity, and unwelcome creativity (ii) A mental significance initiated by **Ibn Al-Mutaz** in his examination of poetic dyes or colours as manifested in the work of later poets (iii) Masked creativity which refers to the fact of creation under other denominations. Examples are the words: 'Yabtaadi' (to initiate); 'tajadud' (renewal); 'ahdatha' (innovated); 'ikhtiraa' (invention); 'yati' (come up with); 'al-qall' (the speaker; and mustana' (resumed).

As for the creative movement as a psychic activity re-phrasing discourse through its product (viz, the text), **Tawfiq** maintains that with **Al-Jurjani** the movement begins in the mind and moves on to the psyche donning the garb of words. An idea that is often repeated is that of 'arrangement': i.e. a certain manner of speech and a particular way of composition. Together with arrangement, we have the terms 'verse' 'commentary' and 'structure' all employed to clarify those features of speech analogous to semantic systems in the psyche.

The writer dwells on what **Al-Jurjani** calls 'Meanings of Grammar' and 'The Meaning of Meaning.' He also dwells on his concept of self and mind and on the image of 'necklace' employed by **Al-Jurjani** referring as it does to the dialectics of the arrangement and value of speech. closely related to this are poetic symbols of virility, chivalry and deep diving in search of far-fetched notions. Other images employed by **Al-Jurjani** include jewels such as ear-rings and rings.

On the intellectual level, **Al-Jurjani's** two major works are a kind of dialogue with critics, rhetoricians and linguists on such questions as the problem of diction and meaning; the problem of poetic inspiration; and the comparative status of poets. His 'scientific approach,' however, masks an 'ideological' orientation. This can be seen in his rejoinder to **Qadli Abdul Jabar** as in his hidden dialogue with representatives of Ashari and Mutazila sects, with **Al-Jahiz** and with orthodox theologians. Cultural dialogue, in this perspective, resembles a kind of intellectual hermeneutics, on the part of a privileged intelligentsia, seeking to re-order the significance of terms in a new manner. The discourse is then addressed to the commonality leading them to a new mode of perception. This is only achieved with the subject in full control of its world, re-ordering it in the light of reason.

Following the above-mentioned studies is **Abdul Fatah Osman's** 'The Problem of Poetic Creativity: Greek Theories, Arab Contributions and Contemporary Interpretations.' This is the last of our papers dealing mainly with the human heritage in general, and with its Arab manifestations in particular, in an attempt to build a bridge linking the past, both remote and near, with the present.

Osman starts by noting the mystery enveloping the process of creativity. This he attributes to its association with individual behaviour and to its emergence from a number of powers, both inner and outer, in the psychic world of the artist. The above-mentioned factors are by their very nature cloudy and unclear. The final word on them has not been uttered yet.

Theories of the issue of artistic creation had their inception in the theories of art in general, and of poetry in particular, in the Greek heritage. In accordance with his general theory of knowledge, **Plato** regarded poetry as an inspiration descending upon a poet in a state of unconsciousness, with the poet in question as a mere medium for the conveyance of what the gods wish to dictate. **Aristotle**, on the other hand, regarded poetry as an artistic structure in a state of consciousness and a rational activity. A poet- according to the **Stagirite**- is a maker capable of innovation and creativity. This concept was handed down to the Romans.

effective and innovative attitude through which the self asserts itself and moves from the negative to the positive, from volition to action.

Next, we have **Fahd Aqqam's** 'Some Issues of Creativity in the Arab Heritage: A comparative study.' The paper is an examination of the links between the phenomenon of creativity in Arab culture (as exemplified in Arabic poetry of the early Abbasid period, with special reference to *hadi* 'tropes'), on the one hand, and- on the other- those genuine values of Arab civilisation through the ages regardless of changing cultural conditions or encounters with foreign cultures.

According to **Aqqam**, the Arab nation is today in the grip of a crisis, culturally and from the point of view of civilisation. Its hopes are shot through with despair. It is an intellectual's duty to hark back to the past in an attempt to explore those genuine values characteristic of Arab culture and to go back to Arab history. One is thus able to see how those Arab values interacted with foreign cultures, giving the Arabs a privileged position in the history of human civilisation and giving rise to a unique Islamic epic, as many fair-minded Westerners will testify.

Aqqam maintains that the genius of Islam lies in the fact that it did not seek to suppress those ancient Arab values but sought rather to modify them in such a way as to achieve the common good and the flowering of the new Islamic community. The Arab values in question are summed up by **Aqqam** as (i) a propensity for adventure and exploration (ii) a movement from limited matter to absolute spirit (iii) a hatred of slavery and a love of freedom (iv) a fascination with the beauty of forms.

In the course of his study, **Aqqam** proves that foreign influences on Islamic civilisation are not enough to account for the appearance of tropes (*hadi*) in Arabic poetry. The above-mentioned four values (especially the last, fascination with the beauty of forms) have to be taken into account with a view to their interaction with surrounding circumstances in a growing dynamic manner. The writer diagnoses those interactions as follows: (i) form as a medium of worship (ii) the conflict, in the soul of Arabs, between reality and an Islamic ideal (iii) the impact of foreign (i.e. Persian and Greek) sources of inspiration; the impact of foreign factors on later poets and the links between poetry, painting music and song.

It is in the light of those values and their interaction that *hadi* (tropes) could be understood, in its Arab context, as a manifestation of the process of poetic creation.

Aqqam, as we have seen, refers the phenomenon of *hadi* (tropes) to a set of Arab Islamic values and to a common cultural climate. **Magdi Ahmed Tawfiq**, on the other hand, seeks in his 'Creativity and Discourse' to explore through an examination of the great ancient Arab critic **Abdul Qahir Al-Jurjani**- the ideological implications underlying the problem of creativity.

Tawfiq maintains that **AL-Jurjani's** two major works *Proofs of the Miracle* and *Secrets of Rhetoric* are still capable of furnishing their reader with fresh insights. Both works could be regarded as a joint product of all former critical endeavours, though **Al-Jurjani** was unique in his theory of verse.

To enter the world of **Al-Jurjani**, **Tawfiq** undertakes an analysis of his critical discourse as a complex means of communication. Two procedures, leading to two kinds of analysis, are employed: (i) an examination of the matter of creativity as a linguistic medium in **Al-Jurjani's** discourse (ii) a study of **Al-Jurjani's** conception of this complex activity, mediating as it does between the self and the text and known as creative process.

For a start, **Tawfiq** begins by an enumeration of the word *hada* ('created') in both works of **Al-Jurjani**. The word occurs thirty three times in twenty four places and falls under three headings :

Al-Hamazani and others. The issue is traced in later Islamic periods where the source of poetic inspiration according to **Hassan Ibn Thabit**, **Al-Ma'ari**, **Al-Kumayt** and **Al-Hemayri** becomes angels rather than demons. This new view was to influence Arab culture profoundly. It is interesting to note with the writer that the impact of such concepts was not confined to the art of poetry, but came to cover other literary genres such as the epistle (*risalah*) and the assembly (*maqamah*) as well. An attempt is therefore made to analyse the impact of the new concepts on these genres. The writer formulates a general concept of poetic demons, taking into account the variety of cognitive modes and ulterior motives. There are quite a number of possible ways of regarding the phenomenon in question from different angles.

From the above-mentioned concepts of external powers that could serve as sources of literary inspiration, **Mabruk Al-Manal** takes us to related considerations in his 'On Poetry's Links with Magic.' The paper, according to the writer, is an attempt to approach the mystery of poetry with emphasis laid on Arabic poetic space. Two hypotheses, with an attempt at verification are put forth by the writer: (i) a historical hypothesis claiming that poetry is a descendent of magic (ii) an ontological hypothesis claiming that the links between poetry and magic are inherent in the very nature of both activities.

Al-Manal's motive for undertaking his endeavour is the fact that reading a good poetic text and a good critical text brings one nearer to magic. Similarly, a reading of good ethnological and anthropological texts links poetry with magic. His is an attempt to mediate between the two.

In seeking to establish the relationships between poetry and magic, the writer sheds light on them from different angles: as practice, as conceived by language, as affecting the recipient and as similar activities. Both poetry and magic have their origin in some duality (good and evil, panegyric and lampoon, etc.) and are rooted in both gesture and word. The most important link between poetry and magic (as *logos*) is a belief in a creative magical power. According to an ancient Arab concept, both activities share common sources of talent and inspiration, preparation and goals. Poetry resembles some basic principles of magic such as verisimilitude, a belief that things attract their doubles and that the part attracts the whole unto itself. Poetry and magic also employ rhythmic speech conforming to certain musical laws.

Furthermore, language in both activities is metaphorical and symbolic. It is here that they interact, as **Al-Manal** makes clear towards the end of his study, promising in its conclusion to follow up the subject on a later occasion.

Mohamed Yasser Sharaf's *The Inspiration of Artistic Creation* is a further step in the same direction. His chosen subject is one aspect of the issue of artistic creation, namely inspiration. His starting point is certain conceptions of our human legacy and analysis of its conclusions. As the question of inspiration still engages the attention of modern thinkers, the writer here traces its latest developments.

First, **Sharaf** records what he calls 'founding principles' in human history i.e. principles that regard an artist as a magician in the first place. Hence his harking back to the Greeks and Romans; his analysis of **Plato's** theory; his examination of **Ibn Arabi** and **Avicenna** and, finally, his consideration of the modern theories of **Delacroix**, **Baldwin**, **Descartes**, **Bergson**, **Warren** and others. The writer also deals with the views of those who reject the concept of inspiration, such as **Edgar Allan Poe** who stresses the role of conscious effort.

The writer then moves on to scientific psychological studies concerned with the question of inspiration such as the writings of **Galton**, **Gilford**, **Freud** and **Jung**.

He concludes by offering his own conception of inspiration as a mechanism of defence, subject to the censorship of consciousness over the contents of the psyche. Inspiration is a defensive,

THIS ISSUE ABSTRACT

There are obvious indications that creativity is a problematic issue in the strict sense of the word. On the one hand, there is a widespread preoccupation, on the part of different human cultures past and present, with it. On the other hand, those engaged in the study of the arts especially literature and literary and art criticism, have for long been concerned with comprehending, examining and gauging the dimensions of the issue. Despite the vast amount of knowledge employed to shed light on creativity, and despite the many hypotheses and theories put forward to solve its problems, creativity remains as problematical as ever. In the course of men's long history, contemplation of the issue has given rise to some satisfactory solutions but there never has been an adequate or a final one. Faced with this situation, one could lay aside the whole problem and save his or her mental efforts to more fruitful endeavours. But such is far from being the case. The more difficult a solution has proved, the more tempting- and more urgent- has it seemed. Time passes with the problem as challenging as ever, while attempts to come to a solution never cease. Right from the beginning, the problem of creativity seems to have acquired one of the basic characteristics of its very subject, namely renewability and continuity. Creativity is a vital human necessity ever renewed and endless. The same goes for the problem of creativity: it is impossible to avoid looking closely into it; nay, it has to be re-viewed from time to time.

Hence our preoccupation, in the present volume of *Fusul* (volume X) and the one to follow it, with re-thinking the problem and examining its different aspects.

The present issue includes eleven studies, the first six of which review the legacy of the past on the problem of creativity, while the last five deal with a number of issues relating to the modern period.

Our issue opens with **Abdullah Salim Al-Mattany's** *The Question of Demons and its Impact on Arabic Criticism*. The paper is an attempt to examine the idea of poetic inspiration among ancient nations in general and among the Arabs in particular. It is an analysis and interpretation of its subject. In so doing, the writer enumerates mythological resemblances between ancient Greek, Indian and Arab cultures. Both Greeks and Indians regarded gods as a source of inspiration, while the power to inspire was attributed by Arabs to demons. Many yarns and narratives were spun and circulated giving rise to a plethora of names of demons with different attributes. The writer sheds light on the relationship between the demons of poetry and the critical concepts that took symbolic forms in the writings of **Al-Ma'ari**, **Ibn Shuhayd**,



Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Managing Editor :

ETIDAL OTHMAN

Lay Out :

SAID EL MESSIRY

Seceretariate :

ISAM BAHY

WALEED MONEER

MOHAMMAD GHAITH

AHMAD MEGAHED

AMMAL SALAH

Advisory Editors :

Z.N. MAHMOUD

S.EL-QALAMAWI

SH.DAIF

A.EL-QUTT

M.WAHBA

M.SUWAIF

N.MAHFOUZ

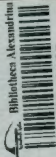
Y.HAQQI

ISSUES OF CREATIVITY

PART 1

• VOL.X • NO 1,2 • JULY 1991 AUGUST 1991

Bibliotheca Alexandrina



0536228